НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

2 (110) • 2013

БЕРЕЗЕНЬ—КВІТЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ



Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
E-mail: ethnolog@gmail.com

ЗМІСТ



Статті

Михайло ГЛУШКО

ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО БУДІВНИЦТВА У НАУКОВОМУ ТОВАРИСТВІ ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА (кінець XIX — початок XXI ст.)

У статті йдеться про дослідження традиційного житлово-господарського комплексу українців прихильниками і діяльними членами Наукового товариства ім. Шевченка у Львові наприкінці XIX — на початку XXI ст. Аналізується науковий доробок таких знавців народного будівництва, як Володимир Шухевич, Михайло Зубрицький, Іван Франко, Володимир Січинський, Раймунд Фрідріх Кайндль, Роман Радович, Роман Сілецький, Архип Данилюк та ін.

Ключові слова: етнологія, народне будівництво, кінець XIX — початок XXI ст., Наукове товариство ім. Шевченка у Львові.

Незважаючи на наявність великої кількості публікацій (монографій, статей, матеріалів тощо) про народне будівництво українців, які побачили світ упродовж останнього півстоліття, з подивом зауважимо, що означене у заголовку питання спеціально поки що нікого не цікавило. Більше того, навіть у такому універсальному виданні, як «Енциклопедія українознавства» гасла «Архітектура» [59], «Будівельні матеріали» [49] та «Будівництво» [17] містять лише загальні положення. Зокрема, в одному з названих гасел Аркадій Жуковський — його автор — розглянув будівництво в широкому значенні цього слова — як частину «загальної техніки, що охоплює правила, конструкції, обчислення й досліди для виконання різного роду будов...» [17, с. 181]. У гаслі «Архітектура» Володимир Січинський торкнувся передусім «вищих форм будівельного мистецтва» [59, с. 71].

Натомість документальні джерела засвідчують, що народне будівництво як важлива ділянка матеріальної культури, яка охоплює житло і господарські споруди у межах селянської садиби, цікавило діяльних членів НТШ уже в середині 90-х років XIX ст. Маємо на увазі передусім праці програмно-методичного характеру. Так, у розширеній «Проґрамі до збирання відомостей про українсько-руський край і нарід[,] уложеній членами наукового товариства ім. Шевченка» під керівництвом самого Михайла Грушевського та опублікованій у додатку першого тому «Етноґрафічного збірника», було поставлено завдання фіксувати етнографічні матеріали також про «хату й обійстє» (блок запитань із восьми пунктів) [38]. Деякі питання, що опосередковано стосуються інтер'єру традиційного помешкання, містила наукова «Проґрама до збирання відомостей дотичних народньої побутової техники (Arts of life)» Федора Вовка [3].

Етнографічні джерела про житлово-господарський комплекс уперше були оприлюднені на сторінках «Материялів до українсько-руської етнольоґії» і походять вони зі Східного Полісся. Зокрема, у праці «Будівля на Чернигівщині, Глухівського повіту у с. Полошках» (нині с. Полошки Глухівського р-ну Сумської обл.) М. Могильченко описав загальний вигляд місцевих садиб і дворів, окремі об'єкти будівництва (житла, клуні, ями для зберігання зерна, колодязі), вибір місця, матеріал, конструкцію і технологію зведення споруд, систему опалення, інтер'єр помешкання, типи ого-

рожі («ліса», «плетінь», «баркан») з воротами («коворотом») та перелазами, подав горизонтальні плани дворів (одно- і дворядні, Г- та П-подібні) і різних типів житла (хата — сіни — комора; хата — сіни — хата; хата — сіни — теплушка та ін.). Текстову частину дослідження М. Могильченка доповнюють 24 рисунки і світлини [28].

Житло посіло належне місце у монографії Володимира Шухевича «Гуцульщина». Розділ «Гуцульский оседок», як важлива складова першого тому цієї праці, починається з пояснення назви садиби: «Оседок, се хата враз з иньшими будинками, садок, царина, пасовисько, кішниця, словом, ціле нерухоме майно одного ґазди, обведене плотом» [71, с. 86]. Відтак автор послідовно описує різні етапи будівництва житла (вибір місця, закладання підвалин, зведення стін, стелі, даху), а також вигляд і конструкцію віконних та дверних пройм. Значну увагу приділено інтер'єру традиційного гуцульського помешкання — системі опалення (печі), кухонному начинню, хатнім меблям (лавам, столу, скрині, миснику), іконам, прикрасам тощо. Згадує В. Шухевич й окремі господарські споруди — «амбарі», «притули», «колешні», «древоруби», «ватарники» тощо. Крім типового помешкання, дослідник торкнувся специфіки інших типів житла: «ґражди» (замкнутого двору-житла) та «бурдею» (курного тимчасового опалювального житла). Найбільш важливі об'єкти народного будівництва і їхні компоненти відтворені графічно та на світлинах (усього 32 ілюстрації) [71, с. 86—113]. Наукову цінність мають також етнографічні матеріали В. Шухевича про тимчасове житло, яке гуцули зводили в лісі (літні «лубйинки», зимові «колиби») та на полонинах («стая», «стайка» чи «заватра»), описані у другій частині його монографічної праці «Гуцульщина» [72, с. 185—188]. Загалом наявний у цьому дослідженні фактологічний матеріал репрезентує лише галицьку частину Гуцульщини, а не весь етнографічний район, за що автору дорікав свого часу Іван Франко [30, с. 279].

Цінні етнографічні відомості про житло мешканців північно-західної частини Бойківщини зібрав Михайло Зубрицький. Уперше цієї ділянки народної культури дослідник торкнувся у праці про рідне с. Кіндратів (нині Турківського р-ну Львівської обл.) [21], зазначивши: «Опис хати подав я так, як затямив своє рідне домівство» [21, с. 220]. У дослідженні «Селянські будинки в Мшанци, Старосамбірського повіта» етнограф докладно описав орієнтацію житлово-господарських споруд, порядок розміщення камер у зімкнутому типі забудови двору (хата «під одним покритьом»), заготівлю будівельного матеріалу, вибір місця, початок будівництва, зведення зрубу і даху, технологію виготовлення сніпків для покриття споруд, віконні і дверні пройми тощо. Значне місце посідає у названій праці опис інтер'єру бойківської хати: системи опалення, мисника, лав, стола, зон відпочинку (постіль, колиска) та праці, декоративно-художнього оздоблення деяких компонентів інтер'єру. Йдеться тут і про вигляд, розміри та функціональне призначення господарських споруд — комори, «боїща», стайні, «кучи», «шопи», оборогу, господарської ями і пивниці. Завершує розвідку матеріал про пліт, який оточував садибу, «городці» та демонологічні оповіді про домовиків («хованців») [22]. У Мшанці та сусідніх селах (Галівці, Головецьку, Грозьовій та ін.) М. Зубрицький зібрав також етнографічні відомості про народні уявлення, повір'я і вірування, пов'язані з майстрами та будівлями, які оприлюднив в одному з випусків часопису «Житє і слово» [19, с. 71—75]. Наукове зацікавлення становить зафіксована вченим інформація про давню і нову моделі тимчасового житла («буду») бойківських пастухів, а також про способи утримування овець у стайні та хаті взимку [20, с. 2—3, 10—11].

Народне будівництво цікавило І. Франка. Зокрема, у праці «Етнографічна експедиція на Бойківщину», яка узагальнила результати організованої НТШ антропологічно-етнографічної експедиції 1904 р. за його безпосередньою участю, йдеться також про житло і господарські споруди, їх планування, зовнішній і внутрішній вигляд, обстановку тощо. Автор звернув увагу на мало- чи зовсім невідомі широкому загалу об'єкти цієї ділянки матеріальної культури: на зовнішній вигляд, конструкцію і спосіб зведення характерної для бойківської садиби господарської будівлі — оборогу та його різновидів [67, с. 74—83]. Згодом (у 1905 р.) в оповіданні «Під оборогом» учений описав внутрішній вигляд і конструкцію батьківського оборогу: «...Прості палички, позаверчувані скісно в огнива, бігли догори і збігалися разом у чубі, а поперек них

ішли тоненькі півперечки з ліскового пруття, попереривані де-де космиками соломи, а поза тим зверху густа солом'яна пішва» [70, с. 38].

На шпальтах 18-го тому «Матеріялів до української етнольоґії» читач уперше познайомився зі спогадами І. Франка про батьківську хату у с. Нагуєвичах (нині с. Івана Франка Дрогобицького р-ну Львівської обл.). Згідно з ними, окрема житлова будівля розділяла весь двір на дві «обори» — передню і задню. На задній «оборі» рівнобіжно до хати стояла зблокована зі стодолою стайня, за ними — два обороги на сіно і снопи. Східну сторону передньої «обори» займали шпихлір і шопа, західну — кузня та криниця. Загалом батьківський двір поєднував елементи дворядової і П-подібної форм. Помешкання І. Франка становили два житлові приміщення — «горішня» та «долішня» хати, розділені сіньми. Одне з житлових приміщень (менше) слугувало повсякденним житлом, інше — світлицею. При напільній стіні «долішньої» хати знаходилась комора. Автор спогадів описав також компоненти інтер'єру свого помешкання: піч, дерев'яні меблі (постіль, лави, ослін, стіл, мисник) у «горішній» хаті, ікони, систему опалення, меблі, посуд тощо у «долішній» хаті. Йдеться тут і про функціональне використання горища та простору під солом'яною стріхою [69, с. 1—4].

Окремі елементи традиційного інтер'єру згадав І. Франко у праці «Людові віруваня на Підгірю» [68, с. 191—195]. Це саме, а також низка народних повір'їв і демонологічних персонажів з царини будівельної обрядовості наявні у дослідженні Філарета Колесси «Людові віруваня на Підгірю. В с. Ходовичах Стрийського повіту» [24, с. 86—89, 91—92] та у відомих працях Антона Онищука «Матеріяли до гуцульської демонольоґії» [32] й «Останки первісної культури у гуцулів» [33].

Цінний фактологічний матеріал про народне будівництво гуцулів Буковини зібрав й опублікував дійсний член НТШ, професор Чернівецького університету Раймунд Фрідріх Кайндль. Зокрема, у його відомій монографії «Гуцули» (1894) міститься окремий розділ «Дім і двір», у якому автор торкнувся різних аспектів традиційного будівництва: вибору місця для споруди, процесу зведення її основних компонентів, планування та облаштування помешкання, наявних у дворі господарських будівель тощо [23, с. 45—57]. На думку Володимира Гнатюка [29, с. 201], бездоганною з наукового погляду була інша праця Р.Ф. Кайндля — стаття «Хата і подвір'я у гуцулів», в якій етнограф описав подвір'я і хату, а також вірування, які супроводжували будівництво, — від вибору місця до вселення [74]. З цим же дослідженням тісно пов'язана його стаття «У гулів долини Пруту», в якій мовиться про житло в околицях таких населених пунктів Галицького краю, як Космач, Яремче, Дора, Микуличин [73]. Вибір місця під будівництво хати, пов'язані з цим вірування й обряди, а також опис інтер'єру помешкання та вселення в новобудову є у дослідженні Р.Ф. Кайндля «Двір і хата у русинів» [75].

У 20—30-х рр. XX ст. світ побачило декілька праць відомого знавця народного будівництва українців, дійсного члена НТШ Володимира Січинського. У розвідці «Українська хата в околицях Львова» [61] автор охарактеризував типи житлових будівель (хата — сіни; хата — сіни — хата; хата — сіни — хата — комора та ін.) у с. Гряді Жовківського повіту Львівського воєводства (нині Жовківського р-ну Львівської обл.), які особисто вивчав у 1922 р. На відміну від багатьох своїх попередників, дослідник розглядав українську сільську хату крізь призму соціально-економічних чинників і вважав її результатом, «з одного боку, самостійної творчости, з другого — предивної постійної перерібки чужих впливів» [61, с. 6]. Побіжно торкнувся вчений сільського будівництва й у праці «Будівництво міста Потилича», зазначивши: «Потилицькі хати переважно рублені; складаються з сіней та одної чи двох хат; з одного чи з двох боків хати припирають хлів, комора або шпихлір. Середня частина житлової хати знадвору вимащена глиною і побілена або лише побілена, тоді як хлів чи шпихлір заховує природню барву дерева» [60, с. 29]. Найбільш цінний матеріал зосереджений у його дослідженні «Українське дерев'яне будівництво і різьба», де вчений уперше в українській етнографії виділив так звані округи будівництва з притаманними для них типами житла: Гуцульщину, Бойківщину, Лемківщину, центральну (околиці Львова), західну (околиці Перемишля і Ярослава; нині Підкарпатське воєводство Республіки Польща) та північну (Яворів, Рава-Руська, Кам'янка-Бузька, Сокаль Львівської обл.) частини Галичини, Поділля, Буковину з північною Бессара-

бією, Волинь з Поліссям, Чернігівщину, Київщину, Полтавщину, Запоріжжя і Слобожанщину [62].

Окремі питання традиційного сільського будівництва у с. Зіболках Жовківського повіту (нині Жовківського р-ну Львівської обл.) висвітлив відомий український археолог, етнолог та антрополог, дійсний член НТШ Ярослав Пастернак у статті «Бувальщина за пів сотні літ» [36].

Загалом до Другої світової війни переважав описовий характер етнографічного вивчення будівництва, як і багатьох інших ділянок народної культури українців, що, своєю чергою, сприяло нагромадженню джерельної основи для наступних порівняльно-аналітичних наукових студій. Винятком у цьому відношенні була узагальнююча праця Федора Вовка «Етнографічні особливості українського народу», в якій учений уперше в українській етнології розглянув будівництво в порівняльно-історичному ракурсі, а також спробував з'ясувати його загальноукраїнські риси, регіональні особливості та локальну специфіку. Автор теж поділив усе традиційне житло на тимчасові будівлі та постійне житло, тобто студіював його з погляду головних історичних стадій розвитку [2, с. 88—124].

Етнографічний матеріал про народне будівництво представлений у виданнях НТШ, які виходили за кордоном протягом 1948—1991 рр. — в «Українському архіві» та «Записках НТШ». Значна частина цих матеріалів ґрунтується на спогадах, спорадично — на прямих авторських записах, зроблених в діаспорі чи вивезених з України. В «Українському архіві» автори нарисів згадували про характер сільських садиб і житло по-різному: в одних випадках при описах сіл, в інших — в окремих статтях, присвячених цілому регіону, тощо. Так, у загальному нарисі Теодора Лехмана «Село Тернопільщини: побут і давні звичаї» [26], опублікованому в 35 томі «Українського архіву» («Тернопільщина»), виділено аж два окремі параграфи про місцеве будівництво — «Хата та господарські приміщення» і «Будова домів та господарських будинків». У праці Мирона Лозовського «Село Лази», яка охоплює весь 51 том «Українського архіву», міститься параграф «Як будували лажени свої хати» [27, с. 32—34]. Про будівництво у м. Бучачі йдеться у статті Івана Бобика «Бучацькі будівлі» [1, с. 473—474], опублікованої у колективному виданні «Бучач і Бучаччина» (т. 27 «Українського архіву»). Цікаві етнографічні матеріали подав у параграфі «Будівництво» Василь Грабець [4, с. 30—33] в авторському дослідженні «З бувальщини Нового Села коло Чесанова в Галичині. 1826—1944» (т. 18 «Українського архіву»). Короткий параграф «Будівництво» містить нарис Омеляна Твердовського «Нагуєвичі — село Івана Франка» [66, с. 328—341], опублікованого у 25 томі «Українського архіву» («Дрогобиччина — земля Івана Франка»). Параграф «Угнівська хата» наявний у колективному розділі «Побут Угнова» авторства Володимира Петришина, Миколи Петришина та Теодора Решетила (т. 16 «Українського архіву») [37]. Цінний документальний матеріал становлять фотознімки з другої половини XIX — перших десятиліть XX ст., на яких зафіксовані об'єкти народного будівництва і характер сільських поселень різних адміністративно-територіальних одиниць західних земель України, представлені у виданні «Український архів» (т. 20, 27, 29, 35, 38, 48 та ін.).

У «Записках НТШ» періоду їх виходу за кордоном увагу привертають два матеріали про народне будівництво — параграф «Сільське будівництво» Івана Красовського [25, с. 58—79] та параграф «Будівництво» Миколи Мушинки [31, с. 224—236], опубліковані у 206 томі цього серійного видання, який повністю присвячений лемкам як карпатській етнографічній групі українців. Через це дослідники торкнулися передусім локальної специфіки їхнього традиційного помешкання і господарських споруд.

Етнографічні джерела й аналітично-узагальнюючі дослідження про житлово-господарські комплекси та окремі об'єкти народного будівництва українців посіли належне місце на шпальтах «Записок НТШ» лише з відновленням діяльності НТШ в Україні в 1989 р. Серед таких матеріалів увагу привертають описи Ніни (Неоніли) Заглади, рисунки і фотоматеріали Юрія Павловича житла та господарських будівель (хліва, «осеті», комори, «стьобки», клуні, колгоспних новобудов тощо) поліщуків, які народознавці зробили в 1934 р. у колишньому Чорнобильському районі Київської обл. [18, с. 446, 453, 457, 458, 466—467 (світлини), 471—475, 476—477 (світлини), 490, 495, 496].

Зусиллями мистецтвознавця й історика Василя Пуцка у «Записках НТШ» була опублікована масштабна праця Стефана Таранушенка «Житло на Сло-

божанщині» [64]. В її основі покладені автентичні джерельні матеріали, які зібрав автор особисто в різний час, але які через різні причини не зміг оприлюднити в радянських період. Зазначене дослідження складається із шести умовних розділів: «Лебедин. Заселення та дещо з історії», «Старі хати Харкова», «Лебединський замок», «Лебединські хати», «Селянське житло південної Слобожанщини», «Житло південно-східної Слобожанщини». Велику наукову цінність має ілюстративний матеріал, який доповнює текстову частину цієї праці: зовнішній вигляд, горизонтальні плани, поздовжні і поперечні розрізи житла, інтер'єр та екстер'єр помешкання, декоративно-художнє оформлення окремих господарських будівель тощо. Це саме стосується інших праць С. Таранушенка з ділянки традиційного будівництва — «Клуні українського Полісся» [65, с. 60—64] та «Давнє поліське житло» [63, с. 8—23].

Результати тривалої науково-пошукової праці на ниві традиційного будівництва українців оприлюднили на сторінках «Записок НТШ» деякі сучасні етнологи, члени НТШ в Україні. Серед них найчастіше значиться ім'я Романа Радовича — автора аж чотирьох наукових студій з цієї ділянки народної культури [39; 40; 41; 47]. Незалежно від теренів (Полісся, Волинь чи Опілля), об'єктів (житлово-господарський комплекс загалом чи окремі господарські споруди — стебка, льох) та предмету (планування, матеріал, конструкція, технологія зведення будівлі тощо) дослідження, його праці відзначаються багатством етнографічних матеріалів, які народознавець зібрав особисто у різних етнографічних районах України. В опублікованих дослідженнях Роман Радович оприлюднив також власні міркування і версії стосовно джерел, походження й етапів розвитку деяких об'єктів та компонентів народного будівництва. Так, на основі значної кількості залучених етнографічних матеріалів дослідник довів генетичний зв'язок між «стебкою» (тепла господарська будівля для зберігання коренеплодів) і житлом. Спорідненість цих двох споруд етнолог пов'язує з однокамерним опалювальним приміщенням. Згодом у процесі історичного розвитку суспільства житло постійно вдосконалювалось: збільшувалась його площа, ускладнювалось горизонтальне планування, змінювалися опалювальні пристрої, елементи інтер'єру, збільшувались дверні та віконні прорізи тощо [40, с. 203—229]. Досліджуючи поліський льох як господарську споруду, етнолог дійшов висновку про те, що з погляду конструкції та просторово-архітектурного сенсу ця будівля також має багато спільних рис із житлом [41, с. 33—56]. Заслуговують на увагу й інші праці цього народознавця з ділянки народного будівництва — про тимчасове житло [45; 46], походження стелі у стаціонарному помешканні [43; 44; 48], окремі господарські будівлі [42, с. 184—216] тощо.

Натомість Романа Сілецького цікавить передусім система опалення традиційного житла. У статті «Проблема типології опалювальних пристроїв стародавнього житла в Україні (конструктивно-функціональні особливості печі)» [57] та інших публікаціях [56; 58, с. 303—338] дослідник дійшов загального висновку про те, що система опалення народного житла українців пройшла еволюцію від наземного примітивного вогнища до «вaристої» печі. Дослідник також довів, що всі археологічні печі належали до напівзакритого вогнища, а «вариста» піч могла виникнути щонайшвидше у княжий період. У низці досліджень Р. Сілецький докладно розглянув різноманітні аспекти будівельної звичаєвості та обрядовості [50; 52; 53; 54; 55; 58]: вибір місця і будівельного матеріалу, «закупляння місця», роль майстра і дитини в оказіональних звичаях та обрядах, будівельне деревце («віху»), входини, спорудження печі тощо. Головні складові цих звичаїв та обрядів (повір'я, прикмети, забобони, заборони, атрибути тощо) автор пов'язує з комплексом архаїчних дохристиянських світоглядних уявлень про локалізацію потойбічного світу під землею, про смерть і потойбічний світ, «своїх» і «чужих» мерців та ін. Наприклад, прикмети та заборони, які супроводжували вибір місця для зведення будівлі, передусім для житла, а також звичай «закупляння місця», які дослідник розглянув в одній з публікацій на шпальтах «Записок НТШ» [51, с. 7—32], були пов'язані з архаїчними традиціями поховання нечистих мерців біля доріг, перехресть, на межах, під деревами тощо.

Житло і господарські будівлі різних етнографічних районів та регіонів України (Полісся [6; 11; 15], Волині [5], Бойківщини [9], Гуцульщини [12] та ін.) цікавили Архипа Данилюка як члена НТШ. Учений багато уваги приділяв також історії виникнення і розвитку музеїв народної архітектури та побуту в

Україні [7; 13], опису й популяризації серед широкого загалу пам'яток традиційного будівництва Львівського скансену [8; 16], Музеїв народної архітектури та побуту в Україні загалом. Серед шанувальників народної архітектури українців великою популярністю користується його науково-популярні праці — «Українська хата» [14] та «Поклонися народному зодчому...» [10].

Словом, маємо достатньо підстав стверджувати: з відновленням діяльності НТШ в Україні наукове зацікавлення традиційним житлом та господарським будівництвом значно збільшилося. За роки незалежності розширилась також тематика і проблематика наукових студій, яка стосується народної архітектури українців. Саме тому опубліковані на шпальтах новітніх випусків «Записок НТШ» дослідження сучасних знавців традиційного житлово-господарського комплексу отримали високу оцінку в українських [34; 35] та зарубіжних народознавців [76; 77].

1. *Бобик І.* Бучацькі будівлі / Іван Бобик // Український Архів. — Нью-Йорк ; Лондон ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1972. — Т. XXVII: Бучач і Бучаччина. Історично-мемуарний збірник. — С. 473—474.
2. *Вовк Хв.* Етнографічні особливості українського народу / Хв. Вовк // Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. — К., 1995. — С. 39—218.
3. *Вовк Хв.* Проґрама до збірання відомостей дотичних народньої побутової техники (Arts of life) // Материяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1899. — Т. I. — С. 1—22 (окрема пагінація).
4. *Грабець В.* Будівництво / Василь Грабець // Український Архів. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1967. — Т. XVIII: Василь Грабець. З бувальщини Нового Села коло Чесанова в Галичині. 1826—1944. — С. 30—33.
5. *Данилюк А.* Волинь: пам'ятки народної архітектури / А. Данилюк. — Луцьк, 2000. — 99 с.
6. *Данилюк А.* Господарські будівлі на Поліссі кінця XIX — початку XX століття / А. Данилюк // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. — Львів, 1992. — Т. CCXXIII: Праці секції етнографії та фольклористики. — С. 105—114.
7. *Данилюк А.* Музеї просто неба і проблеми їх становлення в Україні / А. Данилюк // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1995. — Т. CCXXX: Праці Секції етнографії та фольклористики. — С. 479—492.
8. *Данилюк А.* Музей в Шевченківському музеї: Нарис / А. Данилюк. — Львів, 1993. — 41 с.
9. *Данилюк А.* Народна архітектура Бойківщини / А. Данилюк. — Львів, 2004. — 167 с.
10. *Данилюк А.* Поклонися народному зодчому: Етнографічні нариси про народну архітектуру України / А. Данилюк. — Львів, 1995. — 63 с.
11. *Данилюк А.* Релікти давнього будівництва: Пам'ятки народної архітектури Рівненського Полісся / А. Данилюк. — Рівне, 1995. — 79 с.
12. *Данилюк А.* Скарби народної архітектури Гуцульщини: етнографічний нарис / А. Данилюк. — Львів, 2000. —135 с.
13. *Данилюк А.* Українські скансени. Історія виникнення, експозиції, проблеми розвитку / А. Данилюк. — Тернопіль, 2006. — 103 с.
14. *Данилюк А.Г.* Українська хата / А. Данилюк. — К., 1991. — 110 с.
15. *Данилюк А.Г.* Традиційна архітектура регіонів України: Полісся / А. Данилюк. — Львів, 2001. — 146 с.
16. *Данилюк А.* Музей народної архітектури та побуту у Львові : путівник / А. Данилюк, Б. Рибак. — Львів, 1988. — 40 с.
17. *Жуковський А.* Будівництво / А. Жуковський // Енциклопедія українознавства. Перевидання в Україні / репринтне відтворення видання 1955—1984 років. — Львів, 1993. — Т. 1. — С. 181—184.
18. *Заглада Н.* Із звіту етнографічної експедиції 1934 року / Ніна Заглада ; публікація, підготовка тексту, примітки, «Остання експедиція Ніни Заглади. Замість післямови» М. Глушка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2001. — Т. CCXLII: Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 443—505.
19. *Зубрицький М.* Будинки і майстри / Михайло Зубрицький // Житє і слово. — Львів, 1895. — Т. III. — Кн. I. — С. 71—75.
20. *Зубрицький М.* Годівля, купно і продаж овець у Мшанци Старосамбірського повіту / Михайло Зубрицький // Материяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1905. — Т. VI. — С. 1—40.
21. *Зубрицький М.* Село Кіндратів (турецького пов[іту]) / Михайло Зубрицький // Житє і слово. — Львів, 1895. — Т. IV. — Кн. IV. — С. 104—112 ; Кн. V. — С. 216—230.
22. *Зубрицький М.* Селянські будинки в Мшанци, Старосамбірського повіта / Михайло Зубрицький // Материяли до української етнольоґії. — Львів, 1909. — Т. XI. — Ч. 1. — С. 1—22.
23. *Кайндль Р.Ф.* Гуцули: їх життя, звичаї, та народні перекази / Р.Ф. Кайндль ; пер. з нім. (за вид. 1894 р.) З.Ф. Пенюк ; післямова О.М. Масана. — Чернівці, 2000. — 207 с.
24. *Колесса Ф.* Людові віруваня на Підгірю. В с. Ходовичах Стрийського повіту / Філярет Колесса // Етноґрафічний збірник. — Львів, 1898. — Т. V. — С. 76—98.
25. *Красовський І.* Сільське будівництво / Іван Красовський // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто,

1988. — Т. 206: Лемківщина. Земля — люди — історія — культура. — Т. ІІ. — С. 58—79.
26. *Лехман Т.* Село Тернопільщини: побут і давні звичаї / Теодор Лехман // Український Архів. — Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1983. — Т. XXXV: Шляхами золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина. Реґіональний історично-мемуарний збірник. — Ч. ІІІ. — С. 314—332.
27. *Лозовський М.* Як будували лажени свої хати / Мирон Лозовський // Український Архів. — Торонто ; Нью-Йорк ; Париж ; Сидней, 1989. — Т. 51: Мирон Лозовський. Село Лази. Збірник історичних, археологічних, етнографічних нарисів та спогадів про село Лази на Ярославщині в Західній Україні. — С. 32—34.
28. *Могильченко М.* Будівля на Чернигівщині, Глухівського повіту у с. Полошках / М. Могильченко // Материяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1899. — Т. І. — С. 79—95.
29. *Мороз М.* Етнографічна діяльність Раймунда Кайндля / Мирослав Мороз // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. — Львів, 1992. — Т. CCXXIII: Праці секції етнографії та фольклористики. — С. 197—205.
30. *Мороз М.* Зв'язки Івана Франка з Австрійським народознавчим товариством. Маловідома рецензія на працю Володимира Шухевича «Гуцульщина» / Мирослав Мороз // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. — Львів, 1992. — Т. CCXXIII: Праці секції етнографії та фольклористики. — С. 272—283.
31. *Мушинка М.* Будівництво / Микола Мушинка // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1988. — Т. 206: Лемківщина. Земля — люди — історія — культура. — Т. ІІ. — С. 224—236.
32. *Онищук А.* Матеріяли до гуцульської демонольоґії. Записав в Зелениці, надвірнянського повіта, 1907—1908 [рр.] [...] народний учитель / А. Онищук // Материяли до української етнольоґії. — Львів, 1909. — Т. XI. — Ч. 2. — С. 1—139.
33. *Онищук А.* Останки первісної культури у Гуцулів (Записано в Зеленій, Надвірн[янського] пов[іту] / А. Онищук // Матеріяли до української етнольоґії. — Львів, 1912. — Т. XV. — С. 159—177.
34. *Пазяк М.* Нове видання Записок НТШ: Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Т. CCXXX. Праці секції етнографії та фольклористики / М. Пазяк ; редактори Роман Кирчів, Олег Купчинський // Народна творчість та етнографія. — 1998. — № 2—3. — С. 133—136.
35. *Пазяк М.* Поновлення видання «Записок НТШ» у Львові / М. Пазяк // Народна творчість та етнографія. — 1993. — № 3. — С. 79—81.
36. *Пастернак Я.* Бувальщина за пів сотні літ / Ярослав Пастернак // Життя і знання. — 1938. — № 2 (125). — С. 51—53.
37. *Петришин В.* Побут Угніва / Володимир Петришин, Микола Петришин, Теодор Решетило // Український Архів. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1960. — Т. XVI: Угнів та Угнівщина. Історично-мемуарний збірник. — С. 212—237.
38. Проґрама до збирання відомостей про українсько-руський край і нарід[,] уложена членами наукового товариства ім. Шевченка // Етноґрафічний збірник. — Львів, 1895. — Т. І. — С. 1—16 (окрема пагінація).
39. *Радович Р.* Особливості народного житла південно-західної частини Волині (Друга половина XIX — початок XX століття) / Роман Радович // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. — Львів, 1992. — Т. CCXXIII: Праці секції етнографії та фольклористики. — С. 95—104.
40. *Радович Р.* Поліська стебка (За матеріалами правобережного Полісся) / Роман Радович // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2001. — Т. CCXLII: Праці секції етнографії і фольклористики. — С. 203—229.
41. *Радович Р.* Поліський льох і питання реконструкції землянкового та напівземлянкового житла / Роман Радович // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2010. — Т. CCLIX: Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 33—56.
42. *Радович Р.* Поліський «ток» / Роман Радович // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2008. — Вип. 43. — С. 184—216.
43. *Радович Р.* Релікти архаїчного поліського житла / Роман Радович // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів, 1999. — Вип. 2: Овруччина. 1995. — С. 87—98.
44. *Радович Р.* Розвиток поліського житла: проблема генезису стелі / Роман Радович // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2008. — Вип. 43. — С. 88—133.
45. *Радович Р.* Тимчасове житло поліщуків / Роман Радович // Народознавчі зошити. — 2006. — № 3—4. — С. 481—492.
46. *Радович Р.* Тимчасове житло українців / Роман Радович // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2005. — Вип. 39—40. — С. 486—526.
47. *Радович Р.* Традиційне сільське житло на Опіллі другої половини XIX — початку XX століть / Роман Радович // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1995. — Т. CCXXX: Праці Секції етнографії та фольклористики. — С. 79—106.
48. *Радович Р.* Стеля та сволок у традиційному будівництві поліщуків (Конструктивно-технологічний та обрядовий аспекти) / Роман Радович, Роман Сілецький // Народознавчі зошити. — 1996. — № 2. — С. 78—92.
49. *Р. М.* Будівельні матеріали / Р. М. // Енциклопедія українознавства. Перевидання в Україні / репринтне відтворення видання 1955—1984 років. — Львів, 1993. — Т. 1. — С. 181.

50. *Сілецький Р.* Вибір будівельного матеріалу в українців (заборони, прикмети, звичаї, повір'я) / Роман Сілецький // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2002. — Вип. 37. — Ч. 1. — С. 525—541.
51. *Сілецький Р.* Вибір «чистого» місця для будівництва в українців (повір'я, прикмети, заборони) / Роман Сілецький // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2010. — Т. CCLIX: Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 7—32.
52. *Сілецький Р.* «Входчини» (новосільні звичаї, обряди та повір'я) / Роман Сілецький // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів, 1999. — Вип. 2: Овруччина. 1995. — С. 117—124.
53. *Сілецький Р.* «Закладщина» хати на Поліссі: Обрядово-звичаєвий аспект / Роман Сілецький // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів, 1997. — Вип. 1: Київське Полісся. 1994. — С. 83—96.
54. *Сілецький Р.* Майстер-будівельник у звичаях та повір'ях українців / Роман Сілецький // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Вип. 38. — Львів, 2003. — С. 523—542.
55. *Сілецький Р.* Обрядове будівельне деревце («вільце») на Поліссі / Роман Сілецький // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2008. — Вип. 43. — С. 382—420.
56. *Сілецький Р.* Опалювальні пристрої народного житла Середнього Полісся: конструктивно-функціональний та світоглядний аспекти / Роман Сілецький // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2008. — Вип. 43. — С. 134—183.
57. *Сілецький Р.* Проблема типології опалювальних пристроїв стародавнього житла в Україні (конструктивно-функціональні особливості печі) / Роман Сілецький // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2001. — Т. CCXLII: Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 230—247.
58. *Сілецький Р.* Традиційна будівельна обрядовість українців: монографія / Роман Сілецький. — Львів, 2011. — 426 с.
59. *Січинський В.* Архітектура / В. Січинський // Енциклопедія українознавства. Перевидання в Україні / репринтне відтворення видання 1955—1984 років. — Львів, 1993. — Т. 1. — С. 71—72.
60. *Січинський В.* Будівництво міста Потилича: Реферат читаний в Історичній секції Наукового товариства ім. Шевченка у Львові / Володимир Січинський. — Львів, 1928. — 30 с.
61. *Січинський В.* Українська хата в околицях Львова : Реферат читаний на зібранню Українського наукового товариства в Празі / Володимир Січинський. — Львів, 1924. — 22 с.
62. *Січинський В.* Українське деревляне будівництво і різьба / Володимир Січинський. — Львів, 1936. — 34 с.
63. *Тарануშенко С.* Давнє поліське житло / С. Таранушенко // Народна творчість та етнографія. — 1969. — № 1. — С. 8—23.
64. *Таранушенко С.* Житло на Слобожанщині / Стефан Таранушенко ; післямова В. Пуцка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1995. — Т. CCXXX: Праці Секції етнографії та фольклористики. — С. 33—78.
65. *Таранушенко С.* Клуні українського Полісся / С. Таранушенко // Народна творчість та етнографія. — 1968. — № 3. — С. 60—64.
66. *Твердовський О.* Нагуєвичі — село Івана Франка / Омелян Твердовський // Український Архів. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1973. — Т. XXV: Дрогобиччина — земля Івана Франка. — [Ч. 1]. — С. 328—341.
67. *Франко І.* Етнографічна експедиція на Бойківщину / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50-ти т. — К., 1982. — Т. 36: Літературно-критичні праці (1905—1906). — С. 68—99.
68. *Франко І.* Людові віруваня на Підгірю / Іван Франко // Етноґрафічний збірник. — Львів, 1898. — Т. V. — С. 160—218.
69. *Франко І.* Моя вітцівська хата / Іван Франко // Матеріяли до української етнольоґії. — Львів, 1918. — Т. XVIII. — С. 1—4.
70. *Франко І.* Під оборогом / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50-ти т. — К., 1979. — Т. 22: Повісті та оповідання (1904—1913). — С. 35—52.
71. *Шухевич В.* Гуцульщина. [Т. І. Ч. 1] / Володимир Шухевич // Материяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1899. — Т. II. — С. 1—144.
72. *Шухевич В.* Гуцульщина. [Т. І]. Ч. 2 / Володимир Шухевич // Материяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1901. — Т. IV. — С. 145—318.
73. *Kaindl R.F.* Bei den Huzulen im Pruththal: Ein Beitrag zur Hausforschung in Österreich / R.F. Kaindl // Mitteilungen der Antropologischen Gesellschaft in Wien. — 1897. — Bd. XXVII. — S. 210—223.
74. *Kaindl R. F.* Haus und Hof bei den Huzulen: Ein Beitrag zur Hausforschung in Österreich / R.F. Kaindl // Mitteilungen der Antropologischen Gesellschaft in Wien. — 1896. — Bd. XXVI. — S. 147—185.
75. *Kaindl R. F.* Haus und Hof bei den Rusnaken. Mit einer Einleitung über den Namen der Rusnaken / R.F. Kaindl // Globus: Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde. — 1897. — Bd. LXXI. — Nr. 9. — 10 s. (Sonder-Abdruck).
76. *Kasian I.M.* Etnograficzno-folklorystyczny tom «Zapisek Towarystwa Naukowego imeni Szewczenki», 1997 : 230 / I.M. Kasian // Literatura Ludowa. — 1998. — № 3. — S. 59—63.
77. *Pietraszek E.* Zapysky Naukowego Towarystwa imeni Szewczenka, tom 230, Praci Sekcji Etnografii ta Folklorystyky, Lwiw, 1995 / E. Pietraszek // Lud. — 1997. — T. 81. — S. 288—291.

Mykhailo Hlushko

ON RESEARCH-WORKS
IN TRADITIONAL CONSTRUCTIONS
AT THE SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY
(late XIX and early XX cc.)

The article deals with studies in Ukrainians' traditional dwelled and household complexes of constructions by active members of Lviv Shevchenko Scientific Society through the late XIX and early XXI cc. Under analysis have been put general results of research by authoritative experts in national construction, as Volodymyr Shukhevych, Mykhailo Zubrytskyi, Ivan Franko, Volodymyr Sichynskyi, Raimund Friedrich Kaindl, Roman Radovych, Roman Siletskyi, Arkhyp Danyluk and other scholars.

Keywords: ethnology, people's construction, late XIX and early of XXI cc., Lviv Shevchenko Scientific Society.

Мыхайло Глушко

ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОГО
СТРОИТЕЛЬСТВА В НАУЧНОМ ОБЩЕСТВЕ
ИМЕНИ ШЕВЧЕНКО
(конец XIX — начало XXI в.)

В статье речь идет об исследованиях традиционного жилищно-хозяйственного комплекса украинцев активными членами Научного общества им. Шевченко во Львове в конце XIX — начале XXI вв. Анализируются научные достижения таких исследователей народного строительства, как Владимир Шухевич, Михаил Зубрицкий, Иван Франко, Владимир Сичинский, Раймунд Фридрих Кайндль, Роман Радович, Роман Силецкий, Архип Данилюк и др.

Ключевые слова: этнология, народное строительство, конец XIX — начало XXI в., Научное общество им. Шевченко во Львове.



Юрій ПУКІВСЬКИЙ

ЗВИЧАЇ ТА ПОВІР'Я УКРАЇНЦІВ ВОЛИНІ, ПОВ'ЯЗАНІ З ЦЕРКОВНОЮ СЛУЖБОЮ НА ВЕЛИКДЕНЬ

У статті розглянуто народні звичаї, повір'я та прикмети, що стосуються церковної служби на Великдень. Охарактеризовано магічні властивості освячених продуктів та практики їх ритуального використання. Предметом особливої уваги є комплекс різноманітних способів розпізнавання відьми у церкві, що відзначаються своєрідними локальними особливостями.

Ключові слова: Великдень, Волинь, звичаї, повір'я, заборони, освячення, апотропеї, відьма.

Великдень — найважливіше християнське свято у річному колі, яке відзначається на честь воскресіння Ісуса Христа. Саме тому християнський аспект в обрядовій структурі Великодніх свят є надзвичайно вагомим, якщо не домінуючим. Зрозуміло, що це не могло не позначитися на сфері власне народних традицій відзначення свята. Проте релігійна складова у свою чергу також зазнала неабиякого впливу з боку давніх дохристиянських світоглядних уявлень. Витворений у результаті симбіоз найкраще ілюструє ритуальний простір церковної служби.

Одним із найсуттєвіших проявів народної обрядовості під час великодньої церковної служби є принесення та освячення харчових продуктів. Їх основний набір у волинян, за невеликими винятками, є практично такий самий, як і скрізь в Україні. Зокрема, до обов'язкових атрибутів належать хлібні вироби (паска, бабка, мазурки, хліб), яйця (писанки, крашанки, звичайні сирі, варені і обчищені), молочні продукти (масло, сир), м'ясні вироби (ковбаса, шинка, сало), а також подекуди сіль та хрін. Неодмінною є вимога, щоб «кошик багатий був» [1, арк. 100].

Крім цього доволі часто до великоднього кошика волиняни кладуть також деякі інші предмети. Одним з найпоширеніших слід вважати ніж, освячення якого на сучасному етапі є доволі популярною практикою [1, арк. 11, 52; 3, арк. 40, 56; 4, арк. 8; 5, арк. 13, 62; 6, арк. 28, 33; 7, арк. 15, 40; 8, арк. 6; 9, арк. 28, 33; 10, арк. 24, 42], хоча і не повсюдною. Найчастіше його використовують для різання освяченої паски: «Святять, святять. Але тим ножом вже нічого не роблять. Тілько паску ріжуть, як прийдуть з церкви. А так нічого не ріжуть. Нічого більше. Од Паски до Паски того ноже сохраняють» [10, арк. 55].

Спорадично розповсюджені випадки використання освяченого на Великдень ножа у народній медицині: «Ріжим ним. Кажуть, як десь вот з простуди чирачок якиїсь викине чи шо, то кажуть, свяченим ножем похрестити по тому місці. То кажуть, шо воно помагає» (с. Заставне Іваничівського р-ну Волинської обл.) [10, арк. 42]; «Ножика свяченого приложить, як шось зробиться — то помагає» (с. Бухарів Острозького р-ну Рівненської обл.) [3, арк. 40]; «Тим ножем, як є який чирак чи прищ, то ним прижигали» [1, арк. 52]; «Як діти лякаються, то ляк одсікають ним» (с. Рівки Славутського р-ну Хмельницької обл.) [1, арк. 55]; «Аво як рожу палиш, то то треба шоб був ніж святий. То тим ножем

підкидаєш той лен» (с. Хоробрів Сокальського р-ну Львівської обл.) [9, арк. 33]; «Як хтось вріче, то тим свяченим ножем треба вроки скидати. [...] свячу три рази тим ножем. І тримаю того ножа в руках» (с. Хмільне Радехівського р-ну Львівської обл.) [7, арк. 96]; «Свяченим ножем знахарки вимовляють різні хвороби» (с. Медведівка Шепетівської округи (нині Шепетівського р-ну Хмельницької обл.— *Ю. П.*)) [15, арк. 78].

Подекуди волиняни зберігають великодній ніж як могутній обереговий засіб від нечистої сили: «Ножа святили для того, шоб жадний диявол в хату не приходив, шоб боявся ножа [...]. Кажда господиня святила ножа» (с. Старики Горохівського р-ну Волинської обл.) [5, арк. 44]. Саме з такою метою ножа клали в колиску немовлятам: «А ножа клали, то потім як мала дитина, то клали в колиску того ножа» (с. Литовеж Іваничівського р-ну Волинської обл.) [8, арк. 6]; «Ніж, як ото дитина нехрещена, то нашось клали в колиску, як кидали дитину саму в хаті» (с. Жашковичі Іваничівського р-ну Волинської обл.) [8, арк. 35]; «Як дитина нехрищана, то кладуть під подушку» (с. Перемиль Горохівського р-ну Волинської обл.) [5, арк. 47]; «Якшо маленька дитина народиться, то ложать їй під головку свячений ніж. Тоже проти чогось нечистого той ніж ложиться в колисочці» (с. Михалківці Острозького р-ну Рівненської обл.) [3, арк. 43]. В першій половині ХХ ст. у східній частині Волині побутували архаїчні вірування стосовно великоднього ножа, пов'язані з демонологією: «Ножик свячений кидають у віхор, щоб пробити чорта. Вірать, що коли це зробити, то на землі і на ножі буде кров» (с. Терехове Бердичівського р-ну Житомирської обл.) [14, арк. 42]. Аналогічні відомості занотував Василь Кравченко [38, с. 8].

Теренами Славутського району Хмельницької області обмежується використання освяченого на Великдень ножа у народній метеорології: «Ножик шоб був, шоб хмару перехрестити, як туча йде — він дуже помочний» (с. Рівки) [1, арк. 26]; «І ще святили ножа. [...]. От як хмара йде, то вийде на поріг і розганяє хмару» (с. Великий Скнит) [1, арк. 11].

Однак освячення ножа інколи, можливо, під впливом церковної заборони, вважається ознакою відьомства [1, арк. 113; 5, арк. 18; 8, арк. 44; 11, арк. 19].

Можна виділити також ряд інших предметів, освячення яких у великодньому кошику зафіксоване не повсюдно, а в межах певних, більших чи менших, локальних ареалів історико-етнографічної Волині.

Відповідно до експедиційних матеріалів (Сокальщина, Кам'янка-Бузьчина) на Великдень освячують мак [9, арк. 28; 11, арк. 75]. Ритуальне застосування його зазвичай таке: «Мак світять на Великдень. Ну як мак — там маківку. Кажуть, якшо їхати десь в дорогу, собі тримати при собі» [11, арк. 14]; «Мак [...] насипали в стаканчик. І зараз так беруть в нас. Той мак переважно тримають дома в хаті. Бо то кажуть, від злих духів, злих намірів» [11, арк. 35]; «Мак світять, то кажуть, довкола хати обсипають, шоби де який лихий не замотавсі» [11, арк. 66].

Досить близькі повір'я зафіксовані в архівних матеріалах початку ХХ ст. з південно-західних теренів сучасної Житомирської області: «Маком обсипають кругом хати» [14, арк. 42]; «Маком обсипають кругом двору, щоб не залазила в двір ніяка погань, гадюка, ящірка і так дальше» [13, арк. 10]. На Великдень годилося освячувати мак, аби обсипати ним довкола хати і на суміжних теренах Середнього Подніпров'я [18, арк. 93] та Середнього Полісся [39, с. 111—113].

Зрідка відоме освячення на Великдень також крейди [8, арк. 35]. Потім її використовували як апотропеїчний засіб: робили хрести на дверях (с. Сульжинівка Романівського р-ну Житомирської обл.) [17, арк. 147]; обводили кругом хати, «коли ходить мрець» (с. Терехове Бердичівського р-ну Житомирської обл.) [14, арк. 42].

В Острозькому районі Рівненщини виявлено традицію святити часник «проти нечистої сили» [3, арк. 43]. Подібні відомості із галицької частини Волині: «Як вроки має, хто врікає, то кажуть возьми свяченого часнику в кишеню зубчик — ніхто тебе не вріче. Головочку часнику кинули посвятити» [7, арк. 73].

Цікаво, що у с. Перемиль Горохівського району Волинської області до великоднього кошика кладуть гроші: «А гроші тоже. Копійки не кидають, а кидають такі паперові, ложать. То кажуть, шо будуть гроші вестися. [...]. То ми кладем ті гроші в кошик» [5, арк. 75]. У деяких селах того ж району в кошик ложать також «ключа от хати, шоб не згубити, каза-

ли. Ну шо хата замикається, от колодки» (с. Богунівка) [5, арк. 13]; «Ключа, то кажуть, шоб злодії не обікрали хату» (с. Перемиль) [5, арк. 75].

Відповідно до сучасних польових матеріалів звичай вишивання спеціальних рушників, які використовують лише для покривання кошика на Великдень, побутує більшою мірою на теренах Західної Волині [5, арк. 44; 8, арк. 5; 11, арк. 76]. У східній частині досліджуваного району (так само, як і на Поліссі [30, с. 127]) використовували переважно білі рушники та настільники [57, s. 163].

Великодній рушник після освячення застосовували подекуди за особливим призначенням: «Як корова б'є, то ноги путати — не буде бить» (с. Дорогобуж Гощанського р-ну Рівненської обл.) [3, арк. 16]; «Корову виганяли перший раз после Паски, то повинен розстелить того рушничка, шо паска застеляна була, як святилася. Через той рушничок повинна перейти корова пастися» (с. Ясне Гощанського р-ну Рівненської обл.) [3, арк. 35]. Аналогічні та інші численні магічні практики з великоднім рушником та обрусом, на якому знаходилось свячене, зафіксовані на Поліссі. Останній вживали, зокрема, для захисту домівки від граду, грому [51, с. 46], клали небіжчику в домовину, розстеляли на городі та полі перед початком сівби [21, с. 78].

Ще на початку XX ст. для освячення великодніх страв волиняни послуговувалися плетеними з соломи чи зробленими з дерев'яних клепок коробками — сівачками, які використовували під час посіву зерна: «Колись ще таке було, що паску святили в коробках. Плетяна така коробка на плечі з соломи житньої і дубців таких колотих. І клали туди порося мале печене, і клали хрінину поросяті в рот, і так цілу коробку святили» (с. Дорогобуж Гощанського р-ну Рівненської обл.) [3, арк. 16]; «Сіванька така була на зерно. Така велика сплетяна з соломи. То брали цілу ту сіваньку паски» (с. П'ятикори Локачинського р-ну Волинської обл.) [10, арк. 54]; «Була така плетяна зі соломи така сівачка. А потім ше на Великдень в ті сівачці ту паску і ше там тоє несли світити» (с. Горбків Сокальського р-ну Львівської обл.) [6, арк. 31]; «Паску несли в таких ванєнках, [...] жи сіяли пшеницю такий цебречок з клепки зробіний, деревіний з двома ручками. То в тім цебречку, в ті ванєньці несли паску святити. То то давно ше давно» (с. Спас Кам'янка-Бузького р-ну Львівської обл.) [11, арк. 95]. Дуже правдоподібно, що таке подвійне використання посудини було не випадковим. Описаний звичай відомий поліщукам [21, с. 78], які подекуди навіть вірили, що цю коробку не можна зачіпати, аж поки не йшли сіяти [30, с. 127, 135]. Ймовірно, що сіяння зерна з освячених кошиків у народній свідомості мало сприяти його врожайності. На Східній Бойківщині з цією метою святили на Великдень навіть трошки насіння [47, с. 102].

Українці здавна вірили: все, що святиться у кошику на Великдень, наділяється особливими властивостями. Не є винятком в цьому відношенні і Волинь. Відповідні народні вірування і повір'я в різних її місцевостях відзначаються помітною варіативністю.

Серед населення Волині побутувало архаїчне повір'я, згідно з яким за допомогою крашанки можна загасити пожежу [1, арк. 55]. Уявлення такого характеру притаманні східнослов'янській традиції загалом [50, с. 112].

Окремої уваги заслуговує питання використання залишків освячених на Великдень продуктів. Найбільшою варіативністю у волинян відзначаються обрядодії з шкаралупою від крашанок та писанок. За непоодинокими свідченнями її згодовували курям [5, арк. 52, 54; 8, арк. 5; 10, арк. 6, 13]. У с. Бугрин Гощанського району вірили, що це покращує несучість курей: «Курям дати шкаралупку свячену, то добре — будуть яйця нести без кінця» [3, арк. 56].

Мабуть найуживанішим способом утилізації залишків освячених яєць на теренах етнографічної Волині є їх закопування біля хати, в саду, на городі чи полі. Доволі часто такі дії набували в народній уяві певного символічного значення. Наведемо тут лише декілька найхарактерніших зразків. Наприклад, закопування яєчної шкаралупи біля хати або обсипання навколо неї виконує апотропеїчну функцію: «Шкаралупи з свячених яєць, казали, бсипати довкола хати. [...] жиби тоє зло, жиб не лізло ніяке гадство» (с. Бордуляки Бродівського р-ну Львівської обл.) [7, арк. 9]; «Сипали коло льоху, коло хати, шоби жаби [...] до хати не лізли» (с. Хоробрів Сокальського р-ну Львівської обл.) [9, арк. 29]. На Житомирщині шкаралупи освячених крашанок закопували в воротах, хвіртках, перелазах для того, щоб «не забігав скажений собака» (с. Щиглїівка Коростишівського р-ну) [13, арк. 10].

Співзвучна мотивація закопування їх на городі: «Кури не будуть дерти» [5, арк. 55]; «Шоб кроти не точили» [3, арк. 16]; «Шоб будяки не росли» [7, арк. 40].

Переважно в галицькій частині Волині розповсюджене повір'я, що закопування або лише висипання освяченої шкаралупи на полі чи на городі мало сприяти доброму урожаю: «Шкаралупу їдні закопували, бо казали, жи сі роде дуже. В землю закопували — то на тім сі вроде» [11, арк. 77]; «Шкаралупки завжди викидали на поле. Казали, жо врожай буде» [7, арк. 33]. На Сокальщині її закопували на тому місці, де сіяли розсаду, щоб краще росла [58, s. 235], або тоді, коли сіяли огірки [6, арк. 23]. Аналогічні повір'я були відомі на теренах Надсяння [56, s. 34].

Досить розповсюдженим на Волині (як і в деяких інших етнографічних районах: Опіллі [46, с. 332], Підгір'ї [53, с. 168]) є повір'я про те, що на тому місці, де закопувати шкаралупу з крашанок та крихти паски, виросте квітка — маруна [11, арк. 54; 1, арк. 81]. Повір'я такого ж змісту занотувала Софія Рокоссовська, уточнюючи особливості використання цієї квітки серед волинян: цими квітками встелювали труну померлим, а також у випадку «тяжкої смерті» клали вмираючим під паху для її прискорення та полегшення [57, s. 142].

У ряді сіл, причому в різних частинах етнографічної Волині, шкарлупу прийнято просто спалювати. Інколи попіл із спалених шкаралуп волиняни, так само як і поліщуки [30, с. 385], висипали під яблуню чи інше дерево — «щоб родило» [12, арк. 153]. В кількох обстежених населених пунктах виявлений звичай кидати шкаралупи з крашанок та писанок у протічну воду [3, арк. 18, 25; 5, арк. 15, 76; 7, арк. 39].

Варто також виділити і інші локально зафіксовані способи її ритуального застосовування, які зустрічаються лише в окремих селах. До таких належить звичай класти шкаралупи освячених яєць курям на гнізда, щоб ті не йшли нестися на чужий хлів [1, арк. 63], або ж підкладати їх разом з яйцями під квочку [1, арк. 60]. У с. Старосілля Іваничівського району Волинської області шкаралупи «свічені кидали під корову. [...]. Жиб молока відьма не вкрала» [8, арк. 45]. За твердженням респондентки із с. Жашковичі того ж району «тиї лушпайки з свяченого яйця кидали у хаті по всіх углах» [8, арк. 36].

Інші зразки використання освячених шкаралуп трапляються спорадично в окремих місцевостях досліджуваного етнографічного району. Серед них — викидання на дах хати або хліва (сс. Хоробрів, Войславичі Сокальського р-ну, Волиця-Деревлянська Буського р-ну, Горпин Кам'янка-Бузького р-ну Львівської обл.) [6, арк. 5, 28; 11, арк. 23, 70]. Значення цього ритуального дійства респонденти пояснювали так: «На стріху викидают. [...] Кажіть, жи як викідати, то буде квочка квокала скоро» [11, арк. 70]; «Кидали на стріху жиб сі кури несли» [6, арк. 5]. На межі Волині та Опілля це робили для того «аби ропухи до хати не лізли» [46, с. 332].

За неподинокими свідченнями побутувала традиція зберігати освячену шкаралупу з певною метою. Зокрема, у Східній Волині шкаралупу від освячених крашанок використовували у народній медицині та ветеринарії, вірячи, що вона має магічну лікувальну силу. За її допомогою «спалювали рожу» [1, арк. 68], підкурювали дітей від переляку [1, арк. 55, 113], навіть тамували зубний біль [12, арк. 156].

В окремих локальних традиціях був звичай годувати цими шкаралупами корову під час отелу [3, арк. 28; 5, арк. 10; 19, арк. 51]. На Бердичівщині крашанки перетирали на порошок і давали в пійло корові, аби «давала багато молока», підкурювали ними домашню худобу, «кули у корови затвердне вім'я» [12, арк. 151—152].

Відзначимо, що більшість наведених способів ритуального вживання шкаралуп з освячених крашанок зустрічаються у різних частинах Волинського краю. Крім того доволі часто в одному мікроареалі (наприклад в межах села) різні способи зустрічаються паралельно. Таку ж ситуацію стосовно поліських теренів констатувала Свєтлана Толстая [51, с. 515]. До речі, чимало з наведених нами обрядодій (підкурювання хворих, домашньої худоби, її годівля) добре відомі і поліщукам [30, с. 385], а тому не можуть вважатись виключно волинськими. Найбільш уживаними діями щодо залишків освячених яєць є їх спалювання та закопування.

Згідно з сучасними етнографічними матеріалами доволі різноманітні зразки ритуального застосування у волинян іншого освяченого продукту — солі.

Серед них найбільш розповсюджений — звичай обсипання домівки. До такої дії вдавалися найчастіше з метою нейтралізації негативного впливу відьом, лихих людей тощо. Для прикладу: «Шоб нечиста сила не прийшла, посипали» (с. Стара Лішня Іваничівського р-ну Волинської обл.) [8, арк. 23]; «Шоб нечисте не водилося» (с. Гумнище Горохівського р-ну Волинської обл.) [5, арк. 4]; «Шоб то злі якісь не підходили, якісь чари хто не робив» (с. Спас Кам'янка-Бузького р-ну Львівської обл.) [11, арк. 76]. Подібно пояснювали такі дії українці Надсяння [28, с. 99].

Щоправда, інколи обсипання сіллю домівки серед волинян мотивувалося дещо практичнішими причинами: «Шоб комахи не лізли» (с. Смолява Горохівського р-ну Волинської обл.) [5, арк. 21]; «не буде ніяких щурів, мишей» (с. Підбереззя Горохівського р-ну Волинської обл.) [5, арк. 75]. Відповідно зберігання солі так само мало захищати хату від шкідників: «І муравлі, кажіть, жи не будуть лізли, як є сіль в хаті свічена» (с. Спас Кам'янка-Бузького р-ну Львівської обл.) [11, арк. 76].

Вагому частину складають також обрядодії, пов'язані із скотарством. Зокрема великодньою сіллю обсипали корову. На переконання етнофорів це мало на меті не допустити до корови нечистої сили [3, арк. 53; 7, арк. 8; 11, арк. 29].

Специфічний звичай виявлений у с. Жашковичі Іваничівського району Волинської області: «Ше тако ту свячену сіль брали і як виганєють худобу перший раз пасти, то прив'єзували коровам якось там до ріг. [...]. Ну зав'єзували в якийсь вузлик і десь там прив'єзували коло ріг корові сіль свічену. [...]. Ну якось, казали то якиїсь погані в когось очі є. То ше як то приказували — сіль свячена з твоїми очима, чи якось. [...]. То вроків боялися. [...]. То так може корову хто врічи» [8, арк. 35].

Великодня сіль подекуди використовується й у лікувальній магії: «Там робили з прєдива такі клубки. [...].То то спалювали девіть. І рахували, а тоди тею свічкою покапали і посолили. А солити солили, то на Великдень сіль світили. То тею солею свіченою. І то помогло» (с. Стрептів Кам'янка-Бузького р-ну Львівської обл.) [11, арк. 38]; «Сіль святили. [...] чи накурують когось, чи шось, то сілею тею посиплють. Свяченим зіллям накурують, як людина злякається, то тею сілею посипати» (с. Липа Горохівського р-ну Волинської обл.) [5, арк. 38]; «Свячену сіль за пазуху кидають, як врічене дуже. За пазуху кинути і сокиру положити і без сокиру перейти і вже пристріту нема» (с. Збруї Бродівського р-ну Львівської обл.) [7, арк. 32].

Побутували серед волинян також приписи щодо ритуального застосовування ще одного компонента великоднього кошика — сала. Найпоширеніший спосіб його вживання ґрунтувався на переконанні про здатність очистити поле від бур'янів. Для цього перший раз виходячи в поле цим салом змащували леміш плуга. Свідчення про такий звичай трапляються в різних частинах Волинського краю [5, арк. 4; 7, арк. 35; 34, с. 19].

Відоме застосування освяченого сала з лікувальною метою. Зокрема, смальцем, стопленим з свяченого сала, змазували рани [54, s. 459; 34, с. 19], «салом свяченим мазали губи, шоб не репалися» [5, арк. 36].

В околицях Новограда-Волинського посвяченим сім разів салом змащували гладишки для молока, щоб воно було жирним і давало багато сметани [57, s. 164, 204]. У с. Збруї Бродівського району Львівщини «великоднім салом хрестики робили [...] на лобі кожному з родини» [7, арк. 35].

Кістки зі свяченого поросяти волиняни, як і поліщуки [33, с. 277], закопували у землю на орному полі — для того, щоб оберегти збіжжя від граду [34, с. 18; 52, с. 33].

Неабияке зацікавлення викликають також звичаї, дотримання яких безпосередньо співвідноситься із великодньою відправою у церкві. Загальнопоширена на території етнографічної Волині її назва — «Одияниє» [1, арк. 43, 50, 63; 5, арк. 76]. Крім наведеної інваріантної назви в межах західноволинського ареалу функціонують такі її відміни як «Водіяніє» [6, арк. 16; 8, арк. 23], «Одіянія» [5, арк. 34; 8, арк. 45], «Дияніє» [11, арк. 14, 29, 36, 67]. Напередодні цієї відправи біля церкви волиняни розкладають багаття, яке, до слова, називають так само [3, арк. 4, 32; 5, арк. 13, 24]. Біля розведеного вогню збираються чоловіки, парубки і підтримують його протягом ночі. Крім досліджуваного регіону під подібними назвами описаний звичай відомий на теренах Опілля [45, с. 279], Західного Поділля [49, с. 33].

Розведення великодніх вогнів практикується у більшості обстежених сіл і досі, хоча ритуальне при-

значення великодніх вогнів вже забулося і найчастіше пояснюється місцевим населенням так: «Колись вогні палили і зараз палять, бо то Одияниє» [1, арк. 23]. Щоправда, зустрічаються також народні потрактування значення цього вогню, сформовані вже під впливом християнської традиції. Зокрема, окремі інформатори зазначали, що розпалювання вогню символізує охорону, яка вартувала біля гробу Ісуса Христа: «То як Ісус Христос помер, то коло гробу пильнували жиди, щоб тіла не забрати. І палили вогонь. То та як сторожівка. І то в честь того Дияниє палять» [11, арк. 36].

У цих вогнях, які відомі не лише в українців, а й в інших слов'янських народів, зокрема у поляків [27, с. 211], одні вчені-етнологи вбачають елементи передвеликоднього очищення [36, с. 76; 49, с. 35], натомість інші пов'язують їх з культом вшанування предків [20, с. 278; 23, с. 236].

Варто відзначити, що ритуальні багаття перед Великоднем відомі не лише на Волині, а й у багатьох інших етнографічних районах України [52, с. 22; 55, s. 146]. Зокрема українці Закарпаття, запалюючи на кладовищах вогні в Страсну суботу, вважали, що це світло потрібне душам, що виходять з могил і йдуть на службу [23, с. 236]. Вірування про перебування на «цьому світі» душ покійних родичів побутували в минулому і серед населення етнографічної Волині [42, с. 613]. Цілком ймовірно, що основним призначенням цих вогнів була саме зустріч покійних предків, які повертаються з потойбіччя. На таку думку наштовхує і той факт, що, як зазначали інформатори, «ходили на могилки тягнули хрести старі» [1, арк. 63]; «ми йшли на кладовище і стариї кристи тії, котори поодмирали там вже. Десь звалився то так, то сяк. То ми ті хрести збираємо і несемо їх туди на цвинтар до церкви. І клали вогонь так за забором біля церкви» [10, арк. 66]; «палять Одияніє, казали. Парубки збирали на могилках хрести такі старі, позвалювані да й палили біля церкви» [3, арк. 4]; Подібні свідчення мають доволі широку географію побутування.

Цікаво, що в минулому, збираючи паливо для розведення багаття, за звичаєм, дозволялося брати дерев'яні ворота, плоти чи інші господарські предмети будь-кого з селян без їх відома [58, s. 206]. Згідно з описами народознавців середини XIX та початку XX ст. вкрасти що-небудь для вогню намагалися здебільшого у місцевих євреїв [38, с. 12; 52, с. 22]. Про санкціонування традиції безкарно брати чужі речі згадували також сучасні респонденти: «Колись в давнину то десь і фіртки познімають, і колода, в кого під хатою, заберуть» [10, арк. 33]; «Колись брали їздили по селі, крали брами такі во скидали. Всьо палили під церквою. Цілу ніч горів вогонь. І ше до того часу горить» [11, арк. 29]; «Такий був звичай, шо навіть паркани крали. То цілу ніч Дияниє завжди є» [11, арк. 36]. Ще на початку XX ст. на східноволинських теренах, ідучи «на Одияння», кожен за звичаєм навіть ніс з собою ломаку як паливо для вогню [17, арк. 71; 54, s. 457].

Мотиви вшанування предків є ще більш очевидними у забороні спати у великодню ніч, якої, як у минулому [48, с. 356], так і нині, майже повсюдно дотримуються на теренах Волині. Добре відома ця заборона і в інших етнографічних районах України, а також в білорусів та поляків [20, с. 131—132]. Опитані респонденти вимогу не спати трактували по-різному. Зокрема, пояснювали тим, що це забезпечить бадьорість та здоров'я протягом року: «Не мона спати, бо як не будеш в ту ніч спати, то не будеш ціле літо, так хтіти крепко спати» [1, арк. 47]; «То тре сидіти, шоб здоровому бути» [5, арк. 32]; «В ту ніч як спати, то цілий рік проспиш, нічого тобі не буде, нияка робота не буде йти, тіко будеш спати» [8, арк. 27]. У випадку недотримання пересторогі вірили також, що можна проспати життя [7, арк. 39], царство небесне [1, арк. 20], інший варіант — втратити зір [1, арк. 55].

Для західної частини Волині характернішими є такі варіанти мотивації зазначеного застереження: «Не можна спати, бо шоб город не зростав» [4, арк. 8]; «Хто на Великдень спит, то тому поля заростают» [9, арк. 29]; «Не лягати спати, бо кажуть — всьой город позаростає зіллям» [5, арк. 18]. Відповідно до іншої прикмети — «не буде нічо родити» [7, арк. 50]. Подібно мотивували великоднє чування поліщуки [30, с. 129] та подоляни [43, с. 29]. Поляки, натомість, пояснювали таку заборону загрозою неврожаю [20, с. 132].

Як бачимо, в будь-якому разі недотримання заборони у народній свідомості призводить до негативних наслідків. Деякі сучасні дослідники вбачають у цій забороні мотиви вшанування покійних родичів, які на час Великодня повертаються на землю.

Наведені нами наслідки її порушення логічно вписуються у концепцією про взаємну турботу живих і мертвих родичів. Інакше кажучи, якщо як слід поминати небіжчиків та віддавати їм належні почесті, вони можуть позитивно впливати на живих, і навпаки, якщо цього не робити, то вони можуть завдати шкоди [37, с. 173; 41, с. 184]. Опосередкованим підтвердженням сказаного може бути повір'я, яке фіксував свого часу на волинських та подільських теренах Іван Беньковський: «Хто не спить, тому Бог дасть щастя, а хто спить, той своє щастя проспить» [22, с. 72]. Тезу про пов'язаність заборони спати у великодню ніч з поминальною тематикою підтверджує зафіксоване в Гощанському районі таке народне її пояснення: «Не мона [спати]. А наші всі душі, шо повмирали, вони не сплять. Не сплять. Вони не можуть спати, вони нас всіх бачать, а ми не бачим, а спати не можна» [3, арк. 56]. На таку ж думку наштовхує і той факт, що ця заборона співзвучна із загальновідомим у слов'янських народів ритуалом нічного чування біля покійника [37, с. 171]. Інколи на цьому наголошували навіть самі етнофори: «Не можна спати. [...]. То так як за покойником» [1, арк. 26]; «Отак як то йдуть до мерця, як умре, на ніч, то так ішли на Паску до церкви. Стариї посядають собі, там теревені гнуть в церкві, сидєть» [8, арк. 27]. До речі, спання у хаті, де був небіжчик, так само загрожувало негативними наслідками, які, на думку Валентини Конобродської, зумовлені недостатнім виявленням почестей померлому [37, с. 173]. Натомість, інший знавець народної танатології Роман Гузій вважає, що це явище ґрунтується на уявленнях про позатілесне перебування душі під час сну і небезпеку, яку становить для неї «зустріч» із душею померлої людини [31, с. 254].

Паралельно з цим, у певних локальних традиціях (головним чином галицька частина етнографічної Волині), де церковна служба відбувається переважно вранці, заборона спати на Великдень змістилась відносно дня [6, арк. 4]. Таку ж ситуацію спостерігаємо на Підгір'ї [53, с. 204], Бойківщині [47, с. 102]. Характерно, що подібної заборони дотримувалися і поляки, вірячи, що якщо спати на «Вєльканоц», то виляже пшениця [27, с. 215].

Йдучи до церкви, волиняни також не гасять світло в хаті, бо, за словами респондентів, «цілу ніч повинно тоді горіти світло на Паску» [1, арк. 47]. Цього звичаю дотримуються в більшості досліджуваних населених пунктів і нині: «На Великдень в нас цілу ніч світиться світло по хатах. Йдеш до церкви — в кожній хаті світиться. [...]. Ну нема такеї хати, шоб не світилося світло» [10, арк. 6]. Цікаве витлумачення цієї вимоги записане у с. Смолява Горохівського району Волинської області: «В хаті повинно світитися цілу ніч, бо кажуть, можна побачити, як Ісус Христос воскресне, але хто ж там побачить. Але так кажуть» [5, арк. 24].

Доповнює картину етнографічний матеріал із Східного Полісся — тут не закривали в хатах двері, очікуючи на Великдень повернення мертвих [20, с. 277]. Звідси можна зробити висновок про те, що і передвеликодні вогні, і заборона спати та гасити світло є ритуальними дійствами, які були спрямовані на зустріч покійних предків.

За традицією, до церкви на великодню службу, яка правилася майже цілу ніч, йшли «усі хатою». Вона вважалася особливою, урочистою порою, під час якої можуть відбуватися незвичайні події [52, с. 22—23]. Звідси пов'язані з цією літургією вірування та звичаї, відомі серед волинян.

Перед її початком здійснюється обхід навколо церкви. Певне зацікавлення викликають народні номінації цього релігійного ритуалу. У селах Іваничівського та Локачинського районів Волинської області (Західна Волинь) цей хресний хід означують виразом «проводжати піст»: «Опівночі провожають піст, обходять з хресним ходом кругом церкви. То перед північчю десь. [...]. Провожали піст» [10, арк. 33]; «В двінацить годин піст провожають. Ходять з обходом кругом церкви, в дзвони дзвонять» [10, арк. 66]. Натомість на східноволинських теренах про обхід навколо церкви кажуть, що йдуть «Христа пробуджувати»: «Виходять всі з церкви пробуджати Христа» [1, арк. 119]; «Як ідуть Христа пробуджати [...]. З церкви всі виходять та й ідуть з обходом кругом церкви» [1, арк. 50].

В минулому досить поширеним було повір'я, згідно з яким, у той час, коли священик вперше промовляв слова «Христос воскрес», замість прийнятої християнської відповіді «Воістину воскрес», можна було побажати собі чогось, і воно неодмінно збудеться. Для прикладу, якщо промовити: «А в мене гроші є» — вестимуться гроші [24, с. 504]; «В мене вудка є» — буде щастя у риболовлі [54, s. 458]. Та-

ким же магічним чином можна було опанувати якесь вміння чи ремесло. Зокрема промовивши «голка в руках» можна нібито навчитися шити, «сокира в руках» — майструвати. Нарешті, злодії нібито проказували «я красти йду», щоб мати вдачу у цій справі [16, арк. 98—99]. Аналогічного змісту повір'я ще до недавнього часу залишалося поширеним на теренах Східної Бойківщини [2, арк. 24, 56].

Водночас більшою мірою серед сучасних етнофорів побутують уявлення про те, що до подібних дій вдаватися гріх і роблять це лише відьми. Припускаємо, що вони є нашаруванням пізнішого часу і результатом впливу саме християнської традиції. У Східній Волині (Славутський р-н Хмельницької обл.) до цих пір такі переконання є доволі живучими. За словами місцевих респондентів, відьма на слова: «Христос воскрес» відповідає в особливий спосіб: «Як батюшка виходить на церкву да й каже: «Христос воскрес», то є такі, шо кажуть, шо їм треба. Ми то кажемо: «Воістину воскрес», а вона шось собі по-своєму шепне, шо вона хоче» [1, арк. 6]. Тобто вірять, що відьма може побажати собі чогось і воно збудеться, наприклад: «А я молока хочу» [1, арк. 36]. Окремі інформатори стверджували, що у відповідь на великоднє привітання у церкві «Христос воскрес» відьма відповідає «Чорт з тобою» [1, арк. 95], інший варіант: «А я корову дою» [1, арк. 105]. Це логічно корелює з народними уявленням про те, що основним заняттям відьми є відбирання у корів молока [44, с. 37]. Аналогічні до наведених уявлення дослідники фіксували в минулому у селах сусіднього Шепетівського району Хмельниччини [16, арк. 99], а на сучасному етапі — на теренах Західного Полісся [25, с. 19].

Зазначимо, що цим засоби виявлення відьми на Великдень не обмежуються. Широко побутує серед волинських селян також повір'я про те, що жінки, яких підозрюють у відьомстві, намагаються «торкнуться до батюшки» [5, арк. 7], «схватиться за ризи» [3, арк. 12], «шарпнути батюшку» [5, арк. 76]; «хапають, тарбають за ризи батюшку» [5, арк. 13]. Відьма мала це зробити нібито саме тоді, як священик відкриває церковні двері після обходу. Якщо б це вдалося зробити відьмі — це додало б їй сили: «Коб за ризи торкнути — то то вдача буде її. Комусь корову зіпсувати, а собі молока забрати» [5, арк. 32]. Характерно, що таке повір'я розповсюджене найбільше у Горохівському районі Волинської області, подекуди — в сусідніх Радивилівському районі Рівненської області [5, арк. 71] та Радехівському районі Львівської області [7, арк. 84]. Такий спосіб викривання відьми був відомий і на теренах Середнього Полісся [30, с. 163, 381]. Досить близьке до згаданого сюжету уявлення волинян про намагання потенційної відьми першою торкнутися церковних дверей у момент, коли процесія входить до церкви: «Хресний ход починається в дванадцять годин, всі виходять з церкви, двері закриваються. Вже нікого в церкві тоді немає. Церква закрита. Батюшка повинен перший зайти. То відьми бігли поперед батюшкою, шоб за двері взяться» [3, арк. 43]. До речі, за тою ж ознакою виявляли відьму і на теренах Середнього Подніпров'я [40, с. 302] та Слобожанщини [35, с. 440].

Аналіз сучасного польового матеріалу показує, що у селах Славутського району Хмельницької області, а також Острозького і Гощанського районів Рівненщини більшого поширення набув дещо інший спосіб виявлення відьми. Він полягає в наступному. Відьмою місцеві селяни вважають жінку, яка під час обходу церкви намагалася залишитися всередині церкви: «Як виходять усі з церкви пробуджувати Христа, да й кругом церкви ходять. Так вона обязательно останеться в церкві, сховається за двері» [1, арк. 44]. Якщо б це вдалося їй зробити — це додало б відьмі сили: «Це як виходять Христа пробуджати, то виходять усі, а були такі, шо остається жінка в церкві. «Чого ти остаєшся? — каже батюшка, — вийди з церкви», да й виводять її. А якщо вона останеться, то вона, вже вона справжня буде, вже її ніхто не буде бачити, куди вона піде» [1, арк. 11]. Окремі носії етнографічної інформації стверджували, що відьма залишалася в церкві для того, щоб там що-небудь взяти [3, арк. 18, 56]. Зауважимо, що і це повір'я зустрічається в демонологічних уявленнях українців інших етнографічних районів. Наприклад, бойки вірили, що жінка, яка не йшла з процесією навколо церкви, є чарівницею [29, с. 180].

Таке різноманіття повір'їв про виявлення відьом саме на Великдень сформувалося, очевидно, на ґрунті уявлень про те, що у великодню ніч вони стають безсилі [22, с. 73]. Недавні польові дослідження російських етнолінгвістів показали, що по-

дібні повір'я властиві насамперед для української традиції [44, с. 140].

Після закінчення великодньої літургії відбувається посвячення кошиків. Люди, як правило, стають в один ряд навколо церкви і виставляють перед собою на землю кошики з продуктами для посвячення. При цьому в кошиках ставлять запалені свічки. Як вияв вдячності за освячення продуктів кожен дає щонебудь з принесеного священикові, найчастіше кілька яєць [6, арк. 16; 7, арк. 49; 8, арк. 36], паску [10, арк. 34, 55; 7, арк. 49].

Після того, як священик покропить кошики, господар чи господиня намагається якомога швидше вирушити додому. Згідно з описами деяких інформаторів із Західної Волині, поспішне повернення додому на Великдень ще до середини XX ст. було настільки поширеним, що часто набувало форми своєрідного змагання: «То один наперед другого. Киньми женуть, як звірі. Це в нас мода така, шо я добрий хазяїн, да в мене коні хвайні. Шо я перший додому приїхав» (с. Дорогобуж Гощанського р-ну Рівненської обл.) [3, арк. 23]; «З церкви один поперед другим. Ше колись, як їздили кіньми святити, то один поперед другим тими кіньми змагалися» (с. Литовеж Іваничівського р-ну Волинської обл.) [8, арк. 7]. У зв'язку з такими «перегонами» нерідко траплялися різноманітні курйозні випадки: «Спішили, шо аж паску погубили, так їхали кіньми додому. Хто перший — іден перед другого» (с. Бермешів Локачинського р-ну Волинської обл.) [10, арк. 72]; «Спішили і зараз спішать, шоб насамперед паску з'їсти. То в нас такий був в Подолянах (сусіднє село.— *П. Ю.*), Марко звався, як його хто попереджає, то він насеред дороги сідає і їсть цієї паски» (с. Дорогобуж Гощанського р-ну Рівненської обл.) [3, арк. 16]; «Не їден розсипався з тею паскою з сіванькою і тоє порося покотилося. Бо другий як їде, коні крепі, як товкнув, та й той полетів. Так миналися...» (с. Жашковичі Іваничівського р-ну Волинської обл.) [8, арк. 34].

Традиційний поспіх при поверненні додому засвідчує навіть приказка: «О, поїхав, як з паскою. Шо з паскою так скоро їде додому. Каже, о поїхав, як з паскою» [10, арк. 55]; «Біжиш, як з паскою. Їдеш, як з паскою. Тобто скоро треба їхати» [10, арк. 33].

Інваріантною у своїй основі є мотивація якомога швидшого приходу додому. Найчастіше у свідомості волинян останній мав сприяти швидкому завершенню збору урожаю під час жнив. Так, згідно з повір'ям, хто перший потрапить до хати з свяченим, той першим — зажне снопа [3, арк. 56; 10, арк. 33], нажне копу [15, арк. 78], закінчить жнива [8, арк. 45; 9, арк. 20; 10, арк. 13; 58, s. 206]. Очевидно, похідними від наведеного слід вважати наступні пояснення квапливості: «Хто хутче з паскою прийшов додому, то той на весну хутче бробиться» [7, арк. 39]; «Зі свяченим всьо литит, шоби скорше город вигорати, шоб господарка найскоріше йшла» [4, арк. 8]. Аналогічні уявлення характерні і для теренів Західного Полісся [51, с. 58].

Відповідно до інших свідчень поспішне повернення з церкви мало забезпечити багатий урожай: «Шоб все було вперед за всіх, шоб все родило» [1, арк. 81]. «Шоб був урожай на полях» [7, арк. 50].

Про наявність подібного «забобону» серед свої парафіян писав священик одного з волинських сіл Василь Пурієвич: «Той, хто випередить інших, матиме достаток у хлібі» [48, с. 356].

В окремих селах було переконання, що це має забезпечити добробут та успіх: «Хто перший прийде додому, то тому дуже все повезе да все» (с. Бухарів Острозького р-ну Волинської обл.) [3, арк. 38]; «Хто перший попаде в хату, то йому буде вестися все» (с. Піски Горохівського р-ну Волинської обл.) [5, арк. 54]. Тут подібним є поліський варіант пояснення стосовно квапливості під час вороття додому з освяченою паскою: «Хто раніш прийде додому, той матиме у всьому щастя» [32, с. 66].

Наведені приклади не вичерпують усієї палітри мотивів квапливості по дорозі додому. Своєрідне пояснення поспіху було виявлено в селах Славутського району Хмельниччини. Місцеві жителі стверджували таке: «Треба було скоро прийти додому, шоб ше не розвиднилося. І ранесенько поснідати, поки сходить сонце. Казали, поки жиди сплять, треба наїстися» (с. Рівки) [1, арк. 55]; «Шоб вперед з'їсти паску, поки жид спить» (с. Довжки) [1, арк. 63]; «Треба прийти скоро додому і поснідати, поки жиди сплять» (с. Великий Скнит) [1, арк. 12]. Одна із респонденток витлумачила цю вимогу тим, що «жиди замучили Христа, то поки вони сплять до схід сонця, шоб посвятити паску» (с. Рівки) [1, арк. 26].

Ще один варіант поспішного повернення додому вказує на присутність у великодній звичаєвості ма-

тримоніальних обрядів. Так, подекуди особливо швидко намагалися йти з освяченим дівчата, оскільки вірили, що так само скоро вони йтимуть заміж: «Дівчина кажуть, як перша потрапить в село, то заміж піде сама перша» (с. Губельці Славутського р-ну) [1, арк. 86]; «Хто найскоріше прибіжить, то дівчина перша заміж вийде» (с. Михалківці Острозького р-ну Рівненської обл.) [3, арк. 43]; «Летять з кошиком скоро додому, шоб дівка заміж вийшла, чи хлопець» (с. Бишів Радехівського р-ну Львівської обл.) [9, арк. 33].

Звичай квапитися з церкви додому на Великдень можна уважати загальноволинським, адже він досі побутує майже у всіх обстежених селах. Виняток становлять лише терени Бродівського, Буського та Кам'янка-Бузького районів Львівщини, де для більшості респондентів він виявився невідомим. Водночас дослідники фіксували його поширення на Надсянні [28, с. 99], Закарпатті [23, с. 232—233]. Зауважимо також, що якнайшвидше потрапити додому намагалися волиняни і з освяченою на Водохреще водою, подібно мотивуючи цей поспіх [26, с. 236].

Отже, великодня церковна служба у народному світогляді вважається особливою, урочистою порою, під час якої можуть відбуватися надзвичайні події. Звідси наділення апотропеїчними, лікувальними та іншими магічними властивостями освячених на Великдень продуктів та численні практики їх ритуального застосування.

Серед звичаїв, приурочених безпосередньо до періоду великодньої літургії, найважливішими є повсюдно відоме на Волині розкладання вогнів біля церкви, нічне чування, якомога швидше повернення додому з відповідними мотиваціями. Первісно ці ритуальні практики були спрямовані на зустріч покійних предків, котрі, за народною уявою, поверталися на Великдень до своїх живих родичів.

Чимало великодніх звичаїв та повір'їв волинян сповнені турботою про здоров'я родини, добробут у господарстві і спрямовані на захист від нечистої сили, яка, за повір'ями, може завдати їм значної шкоди. З ними органічно співвідносяться різноманітні локальні варіанти повір'їв про виявлення під час великодньої літургії відьом, які повсюдно відомі серед волинян.

Більшість із розглянутих уявлень та прикмет, що стосуються великодньої служби у волинян, характерні для мешканців інших історико-етнографічних районів України. Між тим, окремі реалії, все ж, позначені помітним локальним колоритом.

1. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка (далі — Архів ЛНУ імені Івана Франка).— Ф. 119.— Оп. 17.— Спр. 187-Е.— 120 арк.
2. Архів ЛНУ імені Івана Франка.— Ф. 119.— Оп. 17.— Спр. 254-Е.— 90 арк.
3. Архів ЛНУ імені Івана Франка.— Ф. 119.— Оп. 17.— Спр. 297-Е.— 58 арк.
4. Архів ЛНУ імені Івана Франка.— Ф. 119.— Оп. 17.— Спр. 298-Е.— 13 арк.
5. Архів ЛНУ імені Івана Франка.— Ф. 119.— Оп. 17.— Спр. 345-Е.— 78 арк.
6. Архів ЛНУ імені Івана Франка.— Ф. 119.— Оп. 17.— Спр. 375-Е.— 38 арк.
7. Архів ЛНУ імені Івана Франка.— Ф. 119.— Оп. 17.— Спр. 376-Е.— 98 арк.
8. Архів ЛНУ імені Івана Франка.— Ф. 119.— Оп. 17.— Спр. 377-Е.— 50 арк.
9. Архів ЛНУ імені Івана Франка.— Ф. 119.— Оп. 17.— Спр. 428-Е.— 35 арк.
10. Архів ЛНУ імені Івана Франка.— Ф. 119.— Оп. 17.— Спр. 429-Е.— 73 арк.
11. Архів ЛНУ імені Івана Франка.— Ф. 119.— Оп. 17.— Спр. 430-Е.— 96 арк.
12. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі — АНФ ІМФЕ НАН України).— Ф. 1—7.— Спр. 716.— 172 арк.
13. АНФ ІМФЕ НАН України.— Ф. 1—7.— Спр. 721.— 147 арк.
14. АНФ ІМФЕ НАН України.— Ф. 1 (дод.).— Спр. 309.— 268 арк.
15. АНФ ІМФЕ НАН України.— Ф. 1 (дод.).— Спр. 310.— 342 арк.
16. АНФ ІМФЕ НАН України.— Ф. 1—3 (дод.).— Спр. 311.— 319 арк.
17. АНФ ІМФЕ НАН України.— Ф. 1—3 (дод.).— Спр. 312.— 358 арк.
18. АНФ ІМФЕ НАН України.— Ф. 15.— Спр. 211 д.— Арк. 56 — 94.
19. АНФ ІМФЕ НАН України.— Ф. 15—3.— Спр. 257.— 186 арк.
20. *Агапкина Т.А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл / Т.А. Агапкина.— М. : Индрик, 2002.— 816 с.
21. *Агапкина Т.А.* Очерки весенней обрядности Полесья / Т.А. Агапкина // Славянский и балканский фольклор. Этнолингвистическое изучение Полесья.— М. : Индрик, 1995.— С. 21—107.
22. *Беньковскій И.* Обычаи и поверья, приуроченные к «Велыкодню» / И. Беньковскій // Кіевская стари-

на.— 1895.— Т. XLIX.— Кн. 5 (май).— Отд. II.— С. 70—76.
23. *Богатырев П.Г.* Магические действия, обряды и верования Закарпатья // Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырев.— М. : Искусство, 1971.— С. 167—295.
24. *Боцяновский В.Т.* Заговоры против болезней, разные поверья и приметы (Село Писки Житомирскаго уезда) / В.Т. Боцяновский // Живая старина.— 1895.— Год 5.— Вып. III—IV.— С. 499—504.
25. *Буйських Ю.* Відьма як персонаж «календарної міфології» Центрально-Західного Полісся / Юлія Буйських // Календарна обрядовість у життєдіяльності етносу : матеріали міжнародної наукової конференції «Одеські етнографічні читання».— Одеса, 2011.— С. 16—27.
26. *Галайчук В.* Різдвяно-водохресні свята в околицях Кременця / Володимир Галайчук // Вісник Львівського університету: Серія історична.— 2009.— Вип. 44.— С. 215—240.
27. *Ганцкая О.А.* Поляки / О.А. Ганцкая // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы (конец XIX — начало XX в.): весенние праздники.— М. : Наука, 1977.— С. 202—220.
28. *Глушко М.* Польові етнографічні матеріали з Надсяння (Із записів 13 липня 2006 р. у селі Вороблячин Яворівського району Львівської області) / Михайло Глушко // Джерела до української етнології : матеріали польових досліджень.— К. : Задруга, 2011.— Вип. 1.— С. 94—118.
29. *Гнатюк В.* Знадоби до галицько-руської демонольоґії / зібр. Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник.— 1903.— Т. XV.— [3] + 272 с.
30. Говірка села Машеве Чорнобильського району.— К. : Довіра, 2003.— Ч. 2 : Тексти / уклад. Г.В. Воронич, Л.А. Москаленко, Л.Г. Пономар.— 607 с. : іл.
31. *Гузій Р.* З народної танатології: карпатознавчі розсліди / Роман Гузій.— Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007.— 352 с.
32. *Доманицький В.* Народнїй календар у Ровенськім повіті, Волинської ґубернії / Василь Доманицький // Матеріяли до української етнольоґії.— Львів, 1912.— Т. XV.— С. 62—89.
33. *Зеленин Д.К.* Описание рукописей Ученого архива императорского Русского Географического Общества / Д.К. Зеленин.— Вып. 1.— Петроград, 1914.— 483 с.
34. *Зінченко П.* Великодні вірування та обряди / П. Зінченко // Наш світ (Луцьк).— 1936.— Ч. 4 (квітень).— С. 17—19.
35. *Иванов П.В.* Народные рассказы о ведьмах и упырях / П.В. Иванов // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія.— К. : Либідь, 1991.— С. 430—497.— (Пам'ятки історичної думки України).
36. *Килимник С.* Український рік у народних звичаях в історичному освітленні : у 3 кн., 6 т. / Степан Килимник.— К. : Обереги, 1994.— Кн. II (Т. 3, 4).— 524 с.
37. *Конобродська В.* Поліський поминальний і поховальні обряди.— Т. 1. Етнолінгвістичні студії / Валентина Конобродська.— Житомир : Полісся, 2007.— 356 с.
38. *Кравченко В.* Звичаї в селі Забрідді та по де-яких інших недалеких від цього села місцевостях Житомирського повіту на Волині / Василь Кравченко.— Житомір : Робітник, 1920.— 160 с.
39. *Кравченко В. З* побуту й обрядів північно-західної України / В.З. Кравченко // Збірник: Волинський науково-дослідчий музей.— Житомир, 1928.— Т. 1.— С. 67—114.
40. *Кримський А. Ю.* Звенигородщина. Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектичного: відтворення з авторського макету 1930 р. / А.Ю. Кримський ; автор передм. А.Ю. Чабан.— Черкаси : Вертикаль, видавець пп Кандич С.Г., 2009.— XVI+438+10 с., іл.
41. *Кутельмах К.* Поминальні мотиви в календарній обрядовості поліщуків / Корнелій Кутельмах // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження.— Львів : Інститут народознавства НАН України, 1997.— Вип. 1: Київське Полісся, 1994.— С. 172—203.
42. *Локоть В.* Святочні звичаї — Різдво, Богоявлення, Великдень, Зелені свята / Володимир Локоть // Зборівщина. Над берегами Серету, Стрипи і Золотої Липи: Історично-мемуарний збірник.— Торонто ; Нью-Йорк ; Париж ; Сидней : Видання комітетів Зборівщини, 1985.— С. 604—616.
43. *Маховська С.* Календарні звичаї та обряди села Теперівка Деражнянського р-ну Хмельницької області / Світлана Маховська // Берегиня.— 2010.— № 2.— С. 24—32.
44. Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80—90-х годов XX века / сост. Л.Н. Виноградова, Е.Е. Левкиевская.— М. : Языки славянских культур, 2010.— Т. 1: Люди со сверхъестественными свойствами.— 648 с.
45. *Остапик І.* Золоті розсипи Гологір / Іван Остапик // Народознавчі зошити.— 2002.— № 3—4.— С. 274—282.
46. *Пастернак Я.* Звичаї та вірування в с. Зіболках, Жовківського повіту / Ярослав Пастернак // Матеріяли до етнології й антропології.— Львів, 1929.— Т. XXI—XXII.— С. 321—352.
47. *Пуківський Ю.* Аграрні мотиви у великодній обрядовості українців Східної Бойківщини (кінець XIX — середина XX століття) / Юрій Пуківський // Народна творчість та етнографія.— 2010.— № 4.— С. 99—105.
48. *Пуріевичъ В.* Нечто изъ обычаевъ и поверьевъ волынскихъ крестьянъ Великдни / Василій Пуріевичъ // Волынскія губернскія ведомости. Часть неофиціальная.— 1866.— № 43.— С. 356—357.

49. *Смоляк О.* Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Монографія / Олег Смоляк.— Тернопіль : Астон, 2004.— Ч. 1.— 296 с.
50. *Соколова В.К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX — начало XX вв. / В.К. Соколова.— М. : Наука, 1979.— 289 с.
51. *Толстая С.М.* Полесский народный календарь / С.М. Толстая.— М. : Индрик, 2005.— 600 с.
52. Труды этнографическо-статистической экспедиціи въ Западно-русскій край, снаряженной Императорскимъ Русскимъ Географическимъ обществомъ. Юго-западный отдел. Матеріалы и изследованія, собранныя П.П. Чубинскимъ / П.П. Чубинский ; изданный подъ наблюденіемъ Н.И. Костомарова.— Санкт-Петербургъ, 1872.— Т. III: Народный дневникъ.— 486 с.
53. *Франко І.* Людові віруваня на Підгірю / Іван Франко // Етноґрафічний збірник.— Львів, 1898.— Т. V.— С. 160—218.
54. *Dymnych N.* Obrzędy i wierzenia ludowe w okresie świąt Wielkiej Nocy / Nazar Dymnych // Rocznik Wolynski.— Rowne, 1931.— T. II.— S. 456—461.
55. *Kolberg O.* Dzieła wszystkie / Oskar Kolberg.— Wrocław ; Poznań : Wyd-wo PTL, 1962.— T. 29: Pokucie: Obraz etnograficzny.— Cz. I.— 358 s.
56. *Kolberg O.* Przemyskie. Zarys etnograficzny / Oskar Kolberg ; z pośmiertnych materyałów wydał Dr. I. Kopernicki.— Kraków : W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1891.— 243 s.
57. *Kopernicki I.* Przycyznek do etnografii ludu ruskiego na Wołyniu z materyjałów zebranych przez P. Zofiję Rokossowską we wsi Jurkowszczyżnie w pow. Zwiahelskim / I. Kopernicki // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej wydawany staraniem Komisyi antropologicznej Akademii umiejętności w Krakowie.— Kraków : Drukarnia Uniwersytety Jagiellońskiego pod zarządem A.M. Kosterkiewicza, 1887.— T. XI.— Dział III.— S. 130—228.
58. *Sokalski B.* Powiat Sokalski pod względem geograficznym, etnograficznym, historycznym i ekonomicznym / Bronisław Sokalski.— Lwów, 1899.— 496 s.

Yurii Pukivsky

ON VOLHUNIAN UKRAINIANS' CUSTOMS AND BELIEFS CONNECTED WITH CHURCH EASTER SERVICE

In the article have been considered several folklore customs and beliefs connected with church Easter service. Some magical properties of sanctified products as well as practices of their ritual use have been characterized. Especial attention has also been paid to a set of different techniques for recognition of witch in church; these still are marked by original local features.

Keywords: Easter, Volhynia, custom, belief, prohibition, sanctification, protectiveness, witch.

Юрий Пукивский

ОБЫЧАИ И ПОВЕРЬЯ УКРАИНЦЕВ ВОЛЫНИ, СВЯЗАННЫЕ С ЦЕРКОВНОЙ СЛУЖБОЙ НА ПАСХУ

В статье рассмотрены народные обычаи, поверья и приметы, касающиеся церковной службы на Пасху. Охарактеризованы магические свойства освященных продуктов и практики их ритуального использования. Предметом особого внимания является обладающий своеобразными локальными особенностями комплекс разнообразных способов распознавания ведьмы в церкви.

Ключевые слова: Пасха, Волынь, обычаи, поверья, запреты, освящение, апотропеи, ведьма.



Роман РАДОВИЧ

РОЗВИТОК СИСТЕМИ ОПАЛЕННЯ ПОЛІСЬКОГО ЖИТЛА: СПОСОБИ ВІДВЕДЕННЯ ДИМУ

У статті розглянуто одну із важливих проблем, пов'язаних із системою опалення поліського житла — способи відведення диму. Основна увага зосереджена на динаміці процесу ліквідації курного та часових параметрах проникнення у сільське житло поліщуків напівкурного і «чистого» опалення, з'ясовано особливості димовідвідних пристроїв, їх конструкцій, ареали поширення, діахронність застосування тощо.

Ключові слова: Полісся, житло, піч, димоволок, комин, курне опалення, напівкурне опалення, опалення «по-білому».

Система відведення диму з опалювальних пристроїв житла поліщуків заслуговує особливої уваги. Насамперед це пов'язане з тим, що зазначене питання, як стосовно поліського, так і взагалі українського житла достатньо не розроблене. Унаслідок цього низка питань щодо цього важливого компонента системи опалення поки-що залишається без відповіді. Скажімо, достовірно не встановлено часові параметри проникнення у сільське житло поліщуків напівкурного і «чистого» опалення, до кінця не з'ясовано особливості димовідвідних пристроїв, їх конструкцій, ареали поширення, діахронність застосування тощо. Власне ці питання й будуть розглянуті у нашій роботі.

Щодо генезису та еволюції способів відведення диму, дослідники прослідковують три їх основні етапи, які найбільш влучно й стисло сформулював український вчений Микола Приходько: «Спершу були курні житла, у яких дим з печей виходив прямо у житлове приміщення. Наступний етап розвитку житла, коли дим виводився в сіни через «каглу» (отвір, влаштований між сінями і житловим приміщенням), так звані півкурні житла. Пізніше влаштовувались в сінях димоходи, які з часом почали ставити на горищі» [28, с. 255]. Подібної точки зору дотримуються й інші авторитерні вчені (І. Симоненко[1], Тамара Косміна[2], Роман Сілецький [37, с. 148] тощо).

На теренах України процес ліквідації курної системи опалення пройшов швидше, ніж у інших східнослов'янських народів. Зокрема, коли у сіль-

[1] Стосовно вдосконалення системи відведення диму автор зазначає: «Печі... в тих випадках, коли не було штучної надбудови, звичайно топили «по-чорному». ...З часом курна піч була доповнена надбудовою для виводу диму у сіни або на горище, а потім вже поверх даху у повітря» [35, с. 96].

[2] На її думку, водночас із вдосконаленням конструктивних особливостей та розвитком печі «...змінювалася конструкція димовідвідного пристрою. Найбільш архаїчною формою відведення диму, яка дожила майже до початку XX ст., в Україні був його вихід прямо в хату, а далі через отвір у стелі, у даху або через двері він випускався на двір [...]. У подальшому у процесі вдосконалення дим від печі організовано почали відводити в сіни через димовідвідний пристрій у вигляді «лежака» — горизонтальної труби, яка з'єднувала піч з «каглою» — отвором у стіні, що виходив у сіни [...]. Удосконаленняваристої української печі в плані способів відведення диму закінчилося в XX ст., коли безпосередньо над піччю почали вивершувати вертикальну насадну трубу «димар». Дим при цьому відводився вгору над дахом за межі житла» [19, с. 42—43].

ському житлі росіян та білорусів[3] до середини, а іноді й до кінця XIX ст. превалювали курні хати без «витяжної труби» (у яких дим виходив з приміщення через прочинені двері або отвір у стіні), то в українських селах вже у XIX ст. побутували печі, «за своїм типом перехідні від безтрубної курної печі до білої печі з трубою» [52, с. 238]. На думку І. Симоненка в Україні цей процес досить інтенсивно проходив вже у XVII—XVIII ст. [35, с. 96]. Щоправда, в описах, зроблених мандрівниками у XVII ст., в тогочасному українському житлі, як правило, фігурує курна система опалення. Наприклад, член швецького посольства до гетьмана Богдана Хмельницького, німецький пастор Конрад Яків Гільдебрант, що відвідав Україну у 1656—1657 рр., відзначав, що в хаті стояла велика піч, у якій пекли і варили, а зверху на ній, на овечих шкурах (старих кожухах) спали діти і прислуга, а господар з господинею — на підвищеному топчані. Коли затопили піч, то відсували в стелі декілька отворів для виходу диму. Коли дим виходив, щільно закривали отвори, і тим самим зберігали тепло [28, с. 257]. Інший німецький мандрівник Ульріх Вердум, описуючи українців (очевидно Галичини[4]) під час подорожі по Польщі й Україні у 1670—1672 рр., зазначав: «В тих руських місцевостях нема в селянських хатах коминів, лиш тільки піч, в якій або перед якою на вогнищі все готують. По обидвох боках в стінах будинку знаходиться кілька дир, ніби вікна, які відповідно до вітру відкривають або закривають, щоб дим через них виходив назовні» [63, s. 100—101][5]. Одначе, правдоподібно, що вже у цей час (пер. пол. XVII ст.) у деяких місцевостях дим з хати виводили за межі житлового приміщення. На користь такого твердження опосередковано промовляють матеріали французького військового інженера Гійома Лавассера де Боплана, який впродовж 1630—1640-х рр. (до 1648 р.) перебував в Україні. Зокрема, описуючи м. Київ, дослідник зазначає: «...На базарах продають димарі для печей: у нас це б викликало сміх так само, як спосіб приготування у них м'ясних страв...» [3, с. 24].

Щоправда, й в Україні процес ліквідації курної системи відбувався досить нерівномірно, тому зацитоване твердження є слушним для основної, перш за все південної [2, с. 254] (лісостепової. — *Р. Р.*) її частини. Зокрема, як у науковій літературі, так і у джерелах XIX ст. курні хати на теренах українського лісостепу не згадуються [21, с. 62; 10, с. 303; 12, с. 1069, 1084, 1108; 50, с. 279; 69, s. 35]. Наприклад, в описі сіл колишнього Кобеляксього повіту (нині — Полтавської обл.), датованому 1848 р., автор зазначає: «Хати всі не курні: дим виходить в димар (трубу), встановлений в сінях, який виводиться від долівки вверх, на піваршина вище даху» [12, с. 1108]. Це ж стосується й колишнього Полтавського (1850-ті рр.) [12, с. 1112], півдня Ніжинського (1878 р.) [31, с. 151] повітів та Поділля (1848, 1869 рр.) [12, с. 1069, 1084; 69, s. 35]. Відповідно до текстових та ілюстративних матеріалів П. Д. Деля Фліза (1854 р.) на півдні колишньої Київської губернії (Київський, Васильківський повіти; нинішні Києво-Святошинський, Фастівський р-ни та ін.) дим теж виводили поза межі будівлі[6]. Російський учений-природознавець, академік Петербурзької академії наук Антон-Йоганн Гільденштедт, подоро-

[3] За даними О. Харузіна (1907 р.), на теренах Білорусі «заміна курної печі пройшла за останніх 30—40 років» (з 60—70-х рр. XIX ст.). Причому автор зазначає, що на цей час «...у деяких селах є ще 10 процентів таких (курних. — *Р. Р.*) хат, в інших — їх відшукати важко» [51, с. 177]. Наприклад, у кін. XIX ст. у колишньому Мстиславському повіті Могильовської губернії курна піч була вже рідкістю. В Гродненському повіті до 1861 року всі без винятку хати буди курними. Скажімо, у Пашинському приході ще на переломі XIX—XX ст. переважаюча більшість хат була курною [54, с. 62, 500].

[4] Відповідно до польського перекладу, у тексті роботи українське населення Галичини Ульріх Вердум називає русинами, більш східне — козаками або українцями [63, s. 37—196].

[5] До речі, у цей час курна система опалення ще широко побутувала й у західних слов'ян. Скажімо, відповідно до джерельних матеріалів (життєпис J. Dietza; 1684 р.) у селах між містами Кросном і Вроцлавом побутували курні хати: «Замість вікон в ізбі були волові міхурі; піч пекарська — в ізбі; корови і телята, свині і пси, господар і господиня лежали там pêle-mêle; стосовно диму в хаті не можна було випростатись... коли селянин добре впився, влазив до печі...» [64, s. 535—536]. У. Вердум фіксував такі споруди (1670—1672 рр.) й у с. Бєлін біля містечка Тарногруд (нині Замосцьке воєводство) на українсько-польському пограниччі: «Не знайдеться тут нігде в хатах коминів, лиш дим виходить на двір через вікна» [63, s. 110].

[6] Малюнки опубліковані Т.В. Косміною [20, с. 158, 170, 171].

жуючи Слобідською Україною (1771—1774 рр.), відзначав, що в околицях фортеці Міус донські козаки «здебільшого живуть у курних хатах, але українці у своїх мазанках влаштовують з вербових прутів комини, до яких дим проводиться у сіни через рукав» [40, с. 57—58]. Достовірними свідченнями щодо побутування у сільських хатах виведених понад дах коминів у кін. XVIII — на поч. XIX ст. на Черкащині можуть бути й іконографічні матеріали: авторський малюнок батьківської хати у с. Кирилівці (1843 р.) геніального українського поета та художника Тараса Шевченка [45, с. 12 (Рис. 1)], а також гравюри сільських хат французького графіка Ж.А. Мюнца (1781 р.) з околиць м. Корсуня (с. Дацьки нинішнього Корсунь-Шевченківського р-ну та ін.) [9, с. 51].

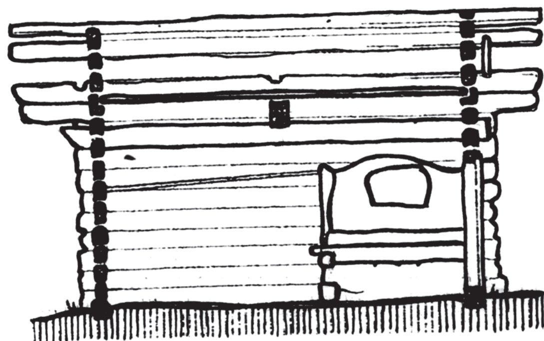
Перші писемні згадки про житла опалювані «по білому» (у феодальної знаті) з теренів України містять описи XV ст. замків Скали, Смотрича і Каменця [28, с. 254]. А в описах замків сер. XVI ст. (Черкаси, Мозир, Кременець) згадуються глиняні чи муровані з каменя комини, виведені понад дах [28, с. 255]. Ймовірно, що відвід диму поза межі житлового приміщення у лісостеповій частині України в окремих випадках міг здійснюватися вже у давньоруський час (XII—XIII ст.), про що опосередковано свідчать археологічні матеріали. Зокрема, при розкопках Плісненського городища (с. Підгірці Бродівського р-ну) у розвалі печі була знайдена глиняна труба діаметром 20 см, яку вітчизняний археолог М. Кучера трактує як залишки «димоходу» (димоволока? — *Р. Р.*) [22, с. 3]. Подібні «димоходи» знайдені на городищі Ленківці (Кельменецький р-н Чернівецької обл.): «...Глиняний тристінний жолоб, вкритий сажею з внутрішнього боку. Діаметр жолоба 30 см» [30, с. 71]. Шматки глиняних труб, які, на думку вчених, могли бути залишками «димоходів», відомі й у інших поселеннях лісостепової частини України (Райки Вінницької обл.), Кічкас (Середнє Подніпров'я), на Подолі в м. Київ [30, с. 156]. Хоча, як зазначає П. Раппопорт, «...ці залишки димоходів ніде достатньо переконливо не зафіксовані і тому нема можливості міркувати про їх влаштування... Тим не менше, коли навіть у деяких випадках інтерпретація знахідок була помилковою, важко припустити, що така помилка повторювалась у всіх зазначених пунктах» [30, с. 156]. Знаний український вчений, археолог Вікентій Хвойка припускав існування пристроїв для відведення диму на теренах Середнього Придніпров'я вже у IX—XII ст., про що засвідчує виконана ним реконструкція печі з димоходом, розташованим перед челюстями [27, с. 264 (Рис. 48.8)].

На півночі[7] та у регіоні Карпат курна система опалення у сільському житлі затрималася значно довше, ніж на основній території України. Наприклад, на Гуцульщині курні хати зустрічались ще на поч. XX ст. [26, с. 165—167]. Це ж стосується й Лемківщини, у деяких селах північно-західної частині якої ще у цей час житла, опалювані курною піччю, становили половину, а навіть й 80 відсотків [34, с. 278; 60, s. 21]. Широке побутування курних хат відзначали вчені й на Закарпатті (Угорській Україні) [6, с. 106; 36, с. 17—18]. До речі, житла, опалювані «по-чорному», І. Симоненко фіксував тут ще у 1945—1948 рр. [35, с. 96]. Таке ж можна сказати й стосовно Бойківщини, де у багатьох місцевостях у др. пол. XIX — на поч. XX ст. [6, с. 106; 13, с. 12; 14, с. 217; 15, с. 166—167; 17, с. 66; 49, с. 72; 68, s. 431] переважали хати з курною системою опалення. Наприклад, за даними українського дослідника Михайла Зубрицького, в селі Мшанці (Старосамбірський р-н Львівської обл.) у 1883 році усі хати (за винятком однієї півкурної) були курними, а на початку XX ст. (1909 р.) лише 19 хат у цьому селі мали цегляні комини, виведені понад дах [13, с. 12]. Причому, курні печі бойки споруджували у житлах ще на поч. XX ст. Так, під час наукової експедиції 2009 р. на лемківсько-бойківському пограниччі (с. Люта Великоберезнівського р-ну Закарпатської обл.) ми виявили хату 1906 р., у якій збереглася первісна курна піч[8].

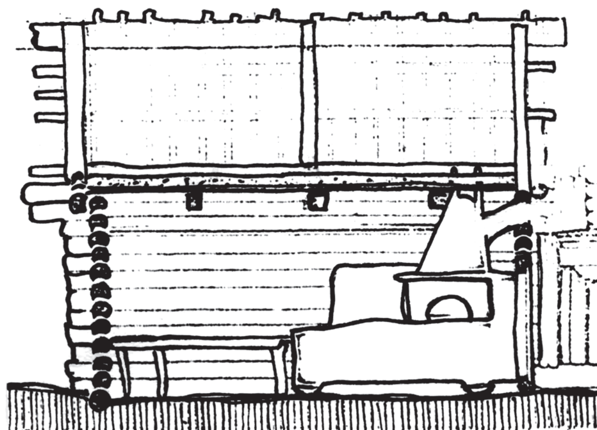
На Поліссі найбільш інтенсивне витіснення курних жител проходило у XIX ст. (особливо після реформи 1861 р. [43, с. 40; 53, с. 389]). Скажімо, коли у 40-х роках XIX ст. на Чернігівщині налічувалось 23000 «чорних хат», у 60-х роках — 7096, то вже наприкінці 80-х років вони практично зовсім зникли [43, с. 40; 31, с. 171—172]. Проте тут ще впродовж

[7] Зокрема, М.М. Левченко відзначав (1875 р.), що в Україні курні хати зустрічаються тільки на півночі Чернігівської губернії і на Поліссі [23, с. 138].

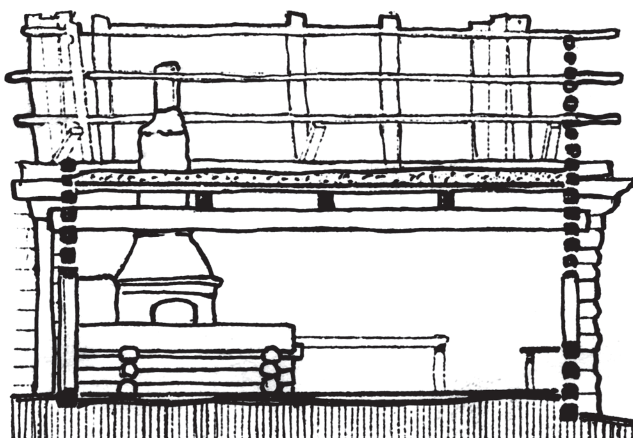
[8] Споруда обстежена автором 3.06.2009 р. у с. Люта Великоберезнівського р-ну Закарпатської обл.



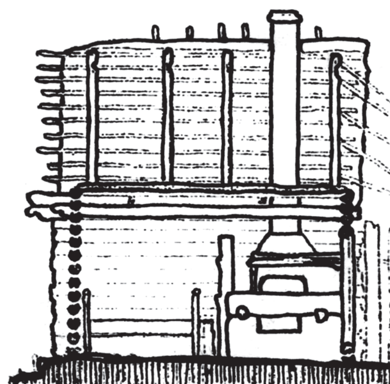
1



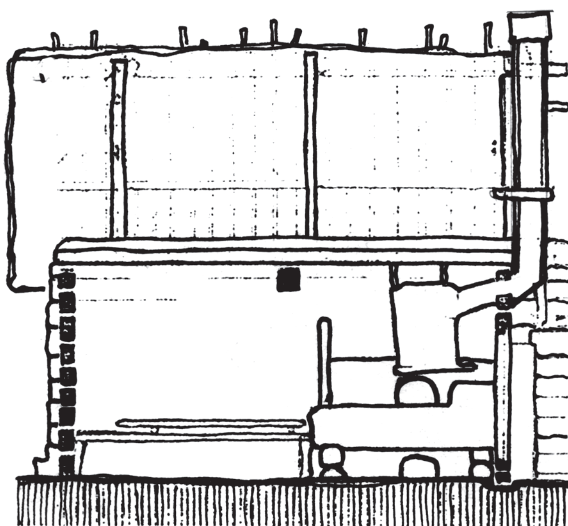
2



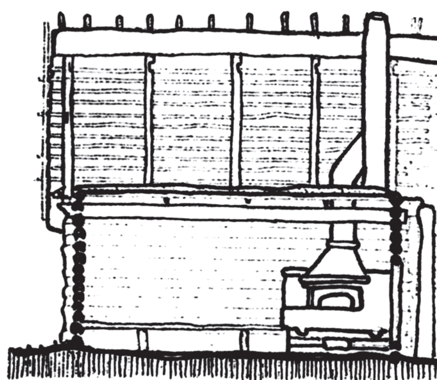
3



4



5



6

Способи відведення диму із житлового приміщення (за матеріалами З. Дмоховського): 1 — Хата з курною піччю; 2 — Виведення диму через стіновий димоволок; 3 — Вивід диму через стелевий димоволок на горище; 4 — Вивід диму через стелевий димоволок і «стовп» понад дах; 5 — Вивід диму через стіновий димоволок і «стовп» у сінях; 6 — Вивід диму через стелевий димоволок, «лежак» і «стовп» на горищі

др. пол. XIX — поч. XX ст. були житла як із курною та напівкурною системою опалення [42, с. 496; 53, с. 389—390], так і хати, опалювані «по білому». Зокрема, у 70-х рр. XIX ст. П. Чубинський зазначав, що крім «курної ізби», у печі якої «...комина і шиї, труби цілком нема, так що дим спершу наповнює верхню половину хати, а потім виходить у двері...», на Поліссі побутує перехідний варіант від неї до «хати» (опалюваної «по білому». — *Р. Р.*) — «напівкурна ізба», яка від «хати» відзрізняється тим, що «труба» проведена тільки в сіни, «...а вивода, який виводить дим за межі даху, цілком нема, так що дим в той час, коли топиться піч, заповнює всю верхню частину сіней і покриває блискучою кіптявою внутрішній бік даху» [53, с. 389—390]. Разом із тим, дослідник зазначає, «що з часу звільнення селян» (після реформи 1861 р. — *Р. Р.*) в поліське село починає зрідка проникати «світла малоросійська хата», яку тут називають «світлицею» [53, с. 389—390].

Відповідно до наукової літератури та джерельних матеріалів ліквідація курної системи опалення перш за все відбулася у південних районах Полісся (на пограниччі з етнографічною Волинню, Середньою Наддніпрянщиною та Слобідською Україною), а також на Підляшші. Як зазначають польські дослідники, курні хати на теренах Любельського воєводства зникли вже на початку XIX ст. [66, s. 173]. Це торкається і жител українців-підляшан. Зокрема, коли за матеріалами І. Бессараби, ще на поч. XIX ст. на теренах колишньої Сідлецької губернії «...всі селянські хати були курні, були вони невеличких розмірів, з маленькими вікнами, з глиняними підлогами...» [1, с. 150], то описуючи у 1848 р. підляшан у Більскому повіті, український дослідник Йосип Ярошевич зазначав: «Хати русинів подібним способом, як і на польській стороні, є будовані, і також більше вже з димарем, як курних...» [55, с. 32]. Відповідно до даних церковно-приходських літописів, що походять з 90-х рр. XIX ст., відвід диму із житлового приміщення у др. пол. XIX ст. був вже звичним явищем в усіх повітах на етнографічній Волині [16, с. 43]. Такі будівлі відомі тут і у пер. пол. — сер. XIX ст. [16, с. 43]. Це підтверджують й інші джерела. Зокрема, як зазначав польський дослідник Тадеуш Стецький (1864 р.), описуючи колишню Волинську губернію, коли у деяких околицях Полісся ще «...можна наткнутися на курні хати, тобто без коминів, дим більше випускається тільки через малий отвір, зроблений у даху, заповнює хату і коптить людей і всі предмети, що є вгорі...» [67, s. 260], то, описуючи хату волинян, автор відзначає її чистоту: «...Нема тут звичаю тримати тварин у хатах, звідси хати волинська кілька разів до року зовні і всередині вибілена, з виведеним вверх комином, поблискує чистотою і милує око» [67, s. 52]. Плетені «комини», зверху і всередині обмазані глиною, що «торчали» поверх дахів, згадуються в матеріалах 1850-х рр. у колишньому Заславському повіті (записи торкаються м. Славути та сіл, розташованих на відстані 30—40 верств на північ від м. Заславля, поблизу границь з Острозьким та Новоград-Волинським повітами) [10, с. 303]. Правдоподібно, хати опалювані «по білому» побутували на Волині вже принаймні у кінці XVIII — на поч. XIX ст., оскільки польський дослідник Юзеф Сеньковський, подорожуючи по цьому краю, згадує тут «плетені з хмизу і виліплені глиною димарі» (1820 р.) [58, s. 20—21]. У сер. XIX ст. (1852 р.) хати з «коминами», виведеними понад дах, були звичним явищем на півночі Середньої Наддніпрянщини (між містечками Брусиловим і Коростишевим та північніше до м. Радомишля) [50, с. 267]. Приблизно до цього часу (1854—1855 рр.) відносяться відомості про комини, виведені понад дах й з колишнього Васильківського повіту (Київщина) [11, с. 231]. Це ж торкається і півночі лісостепової частини Лівобережжя (колишного Ніжинського повіту на Чернігівщині: 1878 р.) [31, с. 151].

За даними П. Чубинського у 70-х роках XIX ст. зона побутування (переважання. — *Р. Р.*) курних хат на Поліссі локалізувалась на північ від київсько-брестського шосе, в північній частині колишнього Радомишльського, в Овруцькому, на півночі Рівненського, Луцького, Володимирського і Ковельського повітів [53, с. 389]. Причому дослідник спостерігав чітку тенденцію до просування межі курних хат: «...З часу звільнення селян від кріпосної залежності...» у північному напрямку [53, с. 389]. Це ж підтверджують й матеріали Івана Фундуклея (1852 р.) стосовно колишньої Київської губернії. Зокрема, за даними дослідника, у південній частині Полісся (на півдні Радомишльського повіту, між м. Брусиловим і Коростишевим і північніше до м. Радомишля) дим з печі через «каглу» виводився у сіни, звідки через «ко-

мин» виходив понад дах [50, с. 267]. Водночас у селах, розташованих «…між Іванковим і Хабним та рікою Прип'яттю в Радомишльському повіті… (де будують хати накотом. — *Р. Р.*) труб і коминів в таких хатах не роблять, дим виходить просто в сіни, а звідси — назовні через щілини в даху» [50, с. 269][9]. Щодо курної хати, то автор зауважує: «Четвертий тип хат складають курні хати (більш поширені в північному куті губернії між р. Прип'яттю і границями Мінської губернії). Будуються вони так, як хати третього типу (в накот. — *Р. Р.*), тільки з тією різницею, що від варистих печей не проводять труб, а дим виходить просто з хати через вікна і двері. Сіней перед хатою цілком не роблять. Вхід в хату просто з двору» [50, с. 269]. Синхронні у часі матеріали (1854 р.) з Овруцького повіту теж відзначають на основній його території (у більш південних місцевостях: Лугинськ, Коростень та ін. — *Р. Р.*): «…комини (димові труби) виведені понад верх даху, але ніде — на верх стелі», натомість на Олевщині «…в багатьох поселеннях труб нема і дим з печі валить просто в кімнату» [10, с. 318].

Водночас слід зауважити, що це (просування межі побутування курних хат на північ) було лишень загальною тенденцією, оскільки інтенсивність витіснення курної системи залежала й від локальних умов: в одних населених пунктах (поблизу міст, залізниці, магістральних доріг) це відбувалось скоріше, в інших — пізніше. Зокрема П. Чубинський наголошував, що чіткої межі побутування курної хати з'ясувати неможливо, позаяк «…в одному і тому ж поселенні поряд з курною хатою стоїть світла або півкурна…» [53, с. 389]. Наприклад, у північній частині колишнього Радомишльського повіту до реформи 1861 р. курні житла домінували [28, с. 255]. Це ж підтверджують ілюстративні матеріали (Радомишльський, Овруцький повіти, Чорнобильщина та ін.) П. Д. Де ля Фліза (1854)[10]. Сказане торкається й території нинішнього Костопільського р-ну: відповідно до джерельних матеріалів (1854 р.), у с. Яполоть і навколишніх населених пунктах (10 верств навколо): «У селян низькі хати з круглих соснових колод майже всі курні» [10, с. 274], «Хати курні, рублені з круглих колод» [10, с. 307]. Подібне спостерігалось й у надприп'ятському Поліссі. Скажімо, описуючи житло тутешнього с. Стахова, заселеного шляхтою (1829 р.), мандрівник Контрим зазначає: «… Живе ця шляхта, як і хлопи, у хатах курних…» [57, s. 324]. Відповідно до матеріалів А. Кіркора на теренах надприп'ятського Полісся усі хати були курними ще у другій половині XIX ст. [65, s. 114]. Як зазначав К. Мошинський, у 1860-х рр. у с. Дерешевичах колишнього Мозирського повіту (Білорусь) усі хати були курними: «…Над ними (печами. — *Р. Р.*) ніколи не було коминів. Дим розходився по хаті, а стеля була від того чорна» [65, s. 114]. Ще в пер. пол. XIX ст. багато курних хат було й у Річицькому Поліссі, особливо по лісових селах [65, s. 114]. Поряд із тим у деяких районах Полісся (навіть на півнночі) цей процес проходив уже в пер. пол. XIX ст. Для прикладу, О. Русов, посилаючись на матеріали Г. Єсимонтовського, датовані 1845 роком, згадує у колишньому Суражському повіті Чернігівської губернії (Брянсько-Жиздринське Полісся) поряд з «піччю без труби» й «піч з трубою» [31, с. 148].

Відповідно до джерел, вже у кін. XIX ст. на основній території Полісся курні хати траплялись доволі рідко. Наприклад, за матеріалами І. Толмачова (Середнє Полісся; 1897 р.): «Курні хати зустрічаються на Поліссі дуже рідко (в основному на лівому березі Прип'яті у волостях Ново-Шепелицькій, Чорнобильській, частково на півночі регіону — у Вировській [волості])» [48, с. 243]. У цей час тут превалювали напівкурні хати, досить поширеними були й «хати з комином у сінях» [48, с. 243—244]. Широке побутування напівкурних жител засвідчують синхронні у часовому відношенні (1889 р.) матеріали М. Сумцова [42, с. 496]. До поч. XX ст. курні хати були практично витіснені й на Лівобережному [31, с. 151; 25, с. 88; 43, с. 40; 53, с. 389][11], а також Брянсько-Жиздринському Поліссі. Наприклад, автори відзначають, що у колишньому Мглинському повіті Чернігівської губернії (с. Росухи) вже на

[9] З тексту важко зрозуміти, які хати має на увазі автор: курні чи напівкурні. З подальшого тексту можна зрозуміти, що тут йдеться про півкурні житла.

[10] Малюнки опубліковані Т.В. Косміною [20, с. 158, 173].

[11] Поряд із тим О. Русов, на основі матеріалів 1878 р., що торкаються південної частини Полісся Чернігівщини, курних хат тут вже не згадує, лише зазначає, що «цегляних труб у печей нема; на півночі (у поліській частині повіту. — *Р. Р.*) вони робляться з дощок, на півдні — з плетня, обмазаного глиною» [31, с. 151].

поч. XX ст. (1906 р.) «курних хат (званих — «кýрєнка»), де дим через хату йде в двері, роблять мало. Тепер здебільшого для виходу диму влаштовують у стіні диру, там, де стіна прилягає до печі. Замість в'юшок цей отвір з сіней закривається затичкою зі шмаття, що і називається «заткнуть верх» [18, с. 83]. Подібне спостерігається й на Підляшші [61, s. 77] та у західнополіському регіоні [67, s. 260]. Водночас у деяких місцевостях інтенсивний процес ліквідації курної системи проходив лише у кін. XIX — на поч. XX ст. Наприклад, на Слонімському Поліссі (в Житлинській парафії) у 1897 р. «безоглядно переважали курні хати... на 10—12 курних хат заледве випадало по одній хаті з комином» [54, с. 360]. К. Мошинський зазначає, що курні хати («курная хата», «курніца») в Мозирському повіті зустрічаються ще де-не-де на поч. XX ст. (1912—1914 рр.)[12], наприклад у с. Копцевичах [65, s. 114]. Пристрої для відведення диму з приміщення у деяких районах Західного Полісся (Камінь-Каширський, Ратнівський р-ни) почали входити у побут селян лише в останньому десятилітті XIX ст. (1892—1900 рр.) [33, с. 57]. Наприклад, у с. Самари (1885—1886 рр.) у джерелах фігурують «...печі з глини, без труб, з правого боку від входу в хату» [10, с. 323]. А у селі Полиці Камінь-Каширського р-ну ще у 1900 р. було 150 курних хат [46, с. 119]. Причому у деяких місцевостях заміна курної системи опалення відбувалась досить інтенсивно, впродовж лише кількох років. Польський дослідник Євгеніуш Франковський, описуючи у 1914 році села нинішнього Дубровицького району (с. Колки та інші населені пункти в околицях містечок Бережниці, Дубровиці, Висоцька), зазначає: «В багатьох селах звертають увагу нові комини і свіжо вставлені вікна, які відрізняються від старих потемнілих хат... Курні хати («курницкі»), які ще перед п'яти роками були тут заледве повсюдним і єдиним явищем, зараз їх можна знайти найбільше дві чи три, а не в одному селі їх немає зовсім» [59, s. 156]. Водночас у деяких тутешніх селах окремі зразки курної хати затримались до сер. XX ст.

У XX ст. процес ліквідації курної системи опалення (точніше, її реліктів) більш інтенсивно проходив у східній частині Полісся (Лівобережжя, Київщина, Житомирщина). Це ж стосується й теренів Білорусі, де до сер. XX ст. курні житла збереглися лише у деяких західних районах [32, с. 54—55]. Відповідно до літературних джерел [38, с. 305; 39, с. 134—135; 29, с. 115—116] та наших польових матеріалів, зібраних впродовж 1994—2011 рр.[13], на Поліссі Київщини та Житомирщини у цей час вже практично не фіксуються згадки про курне опалення[14]. Курними («курниця», «кýрніца», «курник», «курнíк», «курінь», «курєнь», «кýрєнка») респонденти, народжені в 1910—1930-х роках, називають півкурні житла, дим із печі яких попадав у димозбірник і крізь стіновий димоволок виходив у сіни (чи при відсутності останніх — безпосередньо на двір) [38, с. 305; 39, с. 134—135; 29, с. 115—116]. Водночас на теренах Волинської та Рівненської областей окремі зразки «курної хати» («курная хата», «димна хата», «кýрніца», «курнíк») зберігались місцями ще до сер. XX ст. Хоча, відповідно до інформацій респондентів, у деяких населених пунктах вже у другій чверті XX ст. (за їх пам'яті) «курні хати» не зустрічались (сс. Волиця, Будзаки, Боровне К.-Каш. Вол.; Ниговиці, Кухче Зар. Рів.; с. Бутейки, Немовичі Сар. Рів.; Купове, Смородськ Дубр. Рів.; Озеро, с. Великі Цепцевичі Волод. Рів. та ін.)[15],

[12] К. Мошинський збирав матеріали у 1912 та 1914 рр.

[13] Впродовж експедицій було обстежено близько 300 сіл Поліського, Іванківського, Вишгородського, колишнього Чарнобильського р-нів Київської; Овруцького, Олевського, Народицького, Коростенського, Лугинського, Ємільчинського, Новоград-Волинського, Радомишльського, Малинського р-нів Житомирської областей.

[14] Дуже окремі згадки про них фіксуємо лише на крайньому заході Житомирщини (с. Майдан Ол.): «Були хати без комина, у яких дим виходив через дирку понад стóлю» (див.: зап. 14.07.1997 р. у с. Майдан Олевського р-ну Житомирської обл. від Філоненка Дмитрія Івановича, 1919 р. н.). Згадує їх також в окремих селах Чорнобильщини З. Гудченко [7, с. 321].

[15] Тут і далі для позначення цих адміністративних одиниць будемо використовувати скорочення: Рівненська обл. — Рів., Березнівський р-н — Берез., Володимирецький р-н — Волод., Дубровицький р-н — Дуб., Зарічненський р-н — Зар., Рокитнянський — Рок., Сарненський р-н — Сар.; Волинська обл.— Вол., Любомльський — Любом., Любешівський — Любеш., Камінь-Каширський р-н — К.-Каш., Шацький — Шац., Ратнівський — Рат, Маневицький — Ман.; Житомирська обл.— Жит., Ємільчинський р-н — Єм., Новоград-Волинський р-н — Н.-Вол., Овруць-

проте повсюдно про їх побутування на поч. XX ст. тут знають з оповідей старшого покоління. Скажімо, у с. Велике Вербче (Сар. Рів.) інформатор чув про них від свого діда; у с. Річиця (Зар. Рів.) «курні хати» теж «були при дідах (у 1905 році)»; у с. Селець (Дубр. Рів.) у курній хаті жив батько оповідача (1890 р. н.) і т. д. Швидше курні хати щезли у містечках. Закрема у с. Старий Чорторийськ (Ман. Вол.) респонденти, народжені у 30-х рр. XX ст., навіть не пам'ятали про їх побутування.

Поряд з тим, за свідченням очевидців, у багатьох селах ще у 30—40-х рр. XX ст. залишались одна—дві такі споруди (сс. Велимче Рат., Качин, Піщане, Видерта, Ворокомля, Сошично К.-Каш., Ростань Шац., Серехів Ман. Вол.; Сварині, Степангород Volод., Іванчиці, Комори, Острівок, Морочне Зар., Кричильськ, Корост, Цепцевичі, Тутовичі, Тинне Сар., Вільне, Грицьки, Залужжя Дубр. Рів.). Одну курну хату запам'ятав респондент на хуторі Журавлини (колись Поджаб'є; с. Мульчиці Волод. Рів.). Старожил із с. Соломир (Зар. Рів.), Полюхович Сергій Семенович, 1931 р. н., згадує, що «перед войной в Серниках (Зар. Рів. — *Р. Р.*) була курна хата в Семена Вишнянчиного… з круглого дерева, без комина»[16]. У с. Рудня (Дубр. Рів.) респондент бачив «курниє хати» ще у 1944 році: «…В стóлі дира… як напалять — її закривали шматтям»[17]. У селах околиць м. Шацька (Вол.) та у с. Ремчиці (Сар. Рів.) окремі зразки курної хати можна було бачити ще на поч. 1960-х рр. Як правило, «курниці» належали найбіднішим верствам населення: «Курних хат було мало, хіба у дуже бідних» (с. Пньовне К.-Каш. Вол.)[18]. Водночас у деяких глухих місцевостях вони були ще досить знані до сер. XX ст.: «До войни у людей ще були курні хати» (с. Гірки Любеш. Вол.)[19], «до войни курних хатей було багато… особенно по хуторам» (с. Самари Рат. Вол.)[20].

Щодо способів відведення диму з приміщення при курній системі опалення, то, як наголошує українська дослідниця Раїса Свирида, спеціальні отвори для виходу диму на Поліссі зустрічались рідко, хоча й були доволі відомі [33, с. 56] (при відсутності таких отворів дим виходив крізь прочинені на час топлення двері та вікна). Зокрема у 70-х рр. XIX ст. П. Чубинський зазначав, що у печі «курної ізби… комина і шиї, труби цілком нема, так що дим спершу наповнює верхню половину хати, а потім виходить у двері…» [53, с. 389—390]. Курні хати, у яких дим виходив із житлового приміщення крізь прочинені двері, а спеціальних отворів у стелі чи стіні для цього влаштовано не було, згадує Є. Франковський (околиці містечок Бережниці, Дубровиці, Висоцька) [59, s. 156], І. Толмачов (Середнє Полісся) [48, с. 243], К. Мошинський (Мозирське Полісся) [65, s. 114]. Це ж відзначає в курних хатах на теренах колишньої Київської губернії (між р. Прип'яттю і границями Мінської губернії) І. Фундуклей (1852 р.): «…Дим виходить просто з хати через вікна і двері. Сіней перед хатою цілком не роблять. Вхід в хату просто з двору» [50, с. 269]. Відведення диму подібним способом засвідчують й інформації респондентів: «В курних хатах (з околиць м. Шацька Вол. — *Р. Р.*) дим йшов по хаті і через двері виходив на двір»[21]; «В курній хаті дим із приміщення виходив через прочинені двері» (с. Ростань Шац. Вол.)[22]; «Давні курни хати з кругляка... вони без димоходів. Як затопили, двері одчиняли, а вище метра висів дим» (с. Цепцевичі Сар. Рів.)[23]; «Були печі без димохода… дим по хаті

кий р-н — Овр., Олевський р-н — Ол., Коростенський р-н — Кор., Лугинський р-н — Луг., Малинський р-н — Мал., Народицький р-н — Нар., Радомиський р-н — Рад.; Київська обл.— Київ., Іванківський р-н — Ів., Поліський р-н — Пол., колишній Чорнобильський р-н — Чор.; Сумська обл.— Сум., Глухівський р-н — Глух.

[16] Зап. 6.08.2010 р. у с. Соломир Зарічненського р-ну Рівненської обл. від Полюховича Сергія Семеновича, 1931 р. н.

[17] Зап. 03.08.2008 р. у с. Купове Дубровицького р-ну Рівненської обл. від Хомича Олександра Філімоновича, 1937 р. н.

[18] Зап. 28.07.2012 р. у с. Пньовне Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. від Багнюка Івана Парфиловича, 1923 р. н.

[19] Зап. 7.07.2011 р. у с. Гірки Любешівського р-ну Волинської обл. від Цибановича (Калакута) Степана Антоновича, 1929 р. н.

[20] Зап. 16.07.2010 р. у с. Самари (хутір Мокре) Ратнівського р-ну Волинської обл. від Сидорука Івана Васильовича, 1918 р. н.

[21] Зап. 13.07.2010 р. у с. Столінські Смоляри Любомльського р-ну Волинської обл. від Горніча Володимира Прокоповича, 1929 р. н.

[22] Зап. 14.07.2010 р. у с. Ростань Шацького р-ну Волинської обл. від Сукача Івана Зіньковича, 1927 р. н.

[23] Зап. 27.07.2008 р. у с. Цепцевичі Сарненського р-ну Рівненської обл. від Бігуна Петра Федоровича, 1919 р. н.

розходився… відкривали двері» (с. Залужжя Дуб. Рів.)[24]; «Свекруха розказувала, що колись була пєч без комина, дим йшов в двері. Дєти бєгають, — тай кажуть: «Баба дурна», а баба каже: «Дєти, я не дурна, а в мене хата курна» (с. Короcт. Сар. Рів.)[25]. Крізь прочинені двері дим відводили й на Поліссі Білорусі [51, с. 185], у «кýренках» Брянсько-Жиздринського Полісся (колишній Мглинський Повіт Чернігівської губернії) [18, с. 83], на Підляшші: «…Коли в печі палится, дим виходить через відкриті двері до сіней, вкриваючи грубою верствою всю стелю хати…» [61, s. 74].

Проте у багатьох випадках крім дверей (та вікон) дим виходив за межі приміщення ще крізь спеціальні отвори (димоволоки), прорубані у стіні чи стелі (після напалення в печі отвори закривали). Описуючи Північно-Західний край (Білорусь, Литву), О. Харузін зазначав: «Найпростішим відводом диму є відкривання дверей у сіни під час паління в печі (без огляду на лютий мороз). Проте, зважаючи на незручності при цьому, дим часто виводять через спеціальний отвір («верхник», «верх», «дира») або через сіни, або через стіну безпосередньо на двір, або через отвір в стелі на горище. В останньому випадку робиться отвір в даху, нерідко облаштований дерев'яною чотирикутною трубою» [51, с. 185]. Щодо стінових димоволоків, то відповідно до наших матеріалів та джерел їх, як правило, влаштовували у пороговій стіні. Такий димоволок («кáгла», «каглó», «димáр», «дирá», «дірка», «окєнце») представляв собою невеликий (вузький) прямикутний отвір (30 х 21 см: хата пер. пол. XIX ст. у с. Запілля Луг. Жит.; 34 х 20 см: хата пер. пол. — сер. XIX ст. у с. Воронки Волод. Рів.), розташований високо під стелею, наближено до печі. Димоволоки влаштовані у сінешній стіні згадує І. Толмачов (Середнє Полісся) [48, с. 243], К. Мошинський (Мозирське Полісся) [65, s. 114]. Р. Свирида виявила їх у селах Самари (Рат. Вол.), Серники (Зар. Рів.), Блажове (Рок. Рів.) [33, с. 57]. Відомі вони й у с. Серехів (Ман. Вол.)[26]. До речі, такий димоволок присутній у хаті 1587 р. с. Самари (Рат. Вол.), що зберігається у київському Музеї народної архітектури [5, с. 76]. В обстеженій хаті кін. XVIII — поч. XIX ст. з с. Запілля (Луг. Жит.), яка первісно була курною, дим виходив через каглу, прорубану у пороговій стіні. Кагла розміщена дещо вище від дверей, на відстані 1,08 м від напільної стіни (вл. Кондрат Великдус, 1892 р. н.)[27]. У хаті пер. пол. — сер. XIX ст. із с. Хрипськ (Любом. Вол.), яка колись була курною, ми виявили два димоволоки у верхній частині порогової стіни, розташовані обабіч дверей. Дуже рідко отвір для виходу диму розміщували у тильній стіні (за піччю). Р. Свирида фіксувала це явище у сс. Озеро, Мульчиці (Волод. Рів.) [33, с. 57]. Подібний димоволок (20 х 10 см), розташований високо під стелею у «глухій» стіні над піччю, який засувався дощечкою за принципом волокового вікна, ми виявили у колишній курній хаті сер. XIX ст. у с. Ремчиці (Сар. Рів.). Тут доречно буде нагадати спосіб відведення диму із курної хати «русинів», згаданий У. Вердумом (1670—1672 рр.): «…По обидвох боках в стінах будинку знаходиться кілька дир, ніби вікна, які відповідно до вітру відкривають або закривають, щоб дим через них виходив на зовні» [63, s. 100—101].

У джерелах та спеціальній літературі стосовно Полісся досить рідко згадуються отвори для виведення диму із курної хати, влаштовані в стелі. Для прикладу, Р. Свириді згадок про такі димоволоки на теренах Правобережного Полісся зафіксувати не вдалося [33, с. 57]. Натомість, відповідно до матеріалів Р. Сілецького, відвід диму крізь отвір у стелі був доволі знаний на теренах Середнього Полісся [37, с. 148]. Це ж стосується і матеріалів З. Гудченко стосовно сіл Чорнобильщини [7, с. 321]. Невеликий чотирикутний отвір («верх») для виходу диму у стелі у курних хатах відзначав також П. Шейн на Слонімському Поліссі [54, с. 360]. У колишньому Слонімському повіті виведення диму крізь прочинені двері і «отвір, зроблений в стелі біля порогу 9 х 9 вершків», згадував й К. Мошинський, опираючись на джерела [65, s. 114]. Досить обширний матеріал про стелеві димоволоки ми зібрали (внаслідок опитування очевидців) на Поліссі Рівненської та Волинської

[24] Зап. 31.07.2008 р. у с. Залужжя Дубровицького р-ну Рівненської обл. від Катяша Якима Павловича, 1931 р. н.

[25] Зап. 26.07.2008 р. у с. Короcт Сарненського р-ну Рівненської обл. від Комара Максима Опанасовича, 1929 р. н.

[26] «Курні хати… піч без комина… дим виходив в сіни через окєнце в стелі» (див.: зап. 8.07.2011 р. у с. Серехів Маневицького р-ну Волинської обл. від Михайлюка Володимира Кириловича, 1930 р. н.).

[27] Будівлю обстежено 16.11.2005 р.

областей: «В курних хатах комина не було, була дирка в стелі» (с. Полиці К.-Каш. Вол.)[28]; «У селі була одна курна хата. Дим з тої хати виходив через двері або через диру в повалуші (стелі. — *Р. Р.*)» (с. Велимче Рат. Вол.)[29]; «Була одна курна хата. У тій хаті у повалуші була дира (кружок) на вихід диму» (с. Качин К.-Каш. Вол.)[30]; «Колись була курна хата... для виходу диму у повалуші була дирка» (с. Видерта К.-Каш. Вол.)[31]; «Колись була курна хата без комина... дим йшов в повалуш» (Ворокомля К.-Каш. Вол.)[32]; «Курні хати... в покоті (стелі. — *Р. Р.*) мале вукінце на дим» (с. Гірки Любеш. Вол.)[33]; «У повалішi була півкругла (як півмісяць) дирка на вихід диму (в курній хаті. — *Р. Р.*)» (с. Сошично К.-Каш. Вол.)[34]; «Дим виходив через прочинені двері... ще в сто́лі прорізали дирку на дим. Коли був вітер, то дим задувало в хату» (с. Сварині Волод. Рів.)[35]; «Батько (1890 р. н. — *Р. Р.*) жив у курній хаті. Він розказував... в сто́лі була дира, окон не було... окєнци були маленькі... тридцать на тридцать сантиметрів» (с. Селець Дубр. Рів.)[36]. Спосіб відведення диму через отвір у стелі згадують і в інших населених пунктах: сс. Піщане (К.-Каш. Вол.); Степангород (Волод. Рів.), Морочне, Комори (Зар. Рів.), Кричильськ, Тутовичі, Велике Вербче, Ремчиці (Сар. Рів.), Грицьки, Купове (Дубр. Рів.) та ін. Поодинокі згадки про відведення диму із курного житла крізь отвір у стелі нам вдалося записати на заході Житомирщини (с. Майдан Ол.): «Були хати без комина, у яких дим виходив через дирку понад сто́лю»[37]. Отвір у стелі («дирка», «дира», «вукінце», «кружок») відкривали лише під час процесу опалювання[38]. Після напалення у печі його закривали ганчірками («Курна хата... в сто́лі дира... як напалять — її закривали шматтям»: с. Купове (Дубр. Рів.)[39] чи кришкою («лядою»): «В повалуші на вихід диму відкривали ляду, коли дим виходив, її закривали»: с. Піщане (К.-Каш. Вол.)[40]. Відповідно до слів очевидця, у «хаті-курниці», яка ще у 1960-х рр. зберігалась у с. Ремчиці (Сар. Рів.), «на середині сто́лі була дирка, яка засовувалась кришкою, що ходила в пазах (за принципом волокового вікна. — *Р. Р.*)»[41]. Інколи отворів для виходу диму у стелі могло бути декілька: «В курних хатах була піч, а димарє не було... Дим ішов на хату і через чотири дири в повалуші виходив...» (с. Самари Рат. Вол.)[42]. Зазначимо, що такий спосіб відведення диму з курної хати описаний в Україні К.Я. Гільдебрантом (правдоподібно на Середній Наддніпрянщині) ще у сер. XVII ст. (1656—1657 рр.). «...Коли затопили піч, то відсували в стелі декілька отворів для виходу диму. Коли дим виходив, щільно закривали отвори, і тим самим зберігали тепло» [28, с. 257].

Варто зосередити увагу ще на кількох моментах, пов'язаних із відведенням диму із «хати-курниці».

[28] Зап. 27.07.2012 р. у с. Полиці Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. від Поліщука Анатолія Тадєйовича, 1948 р. н.

[29] Зап. 31.07.2012 р. у с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл. від Шудрук Марії Миколаївни, 1929 р. н.

[30] Зап. 30.07.2012 р. у с. Качин Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. від Ратушняка Григорія Онисимовича, 1936 р. н.

[31] Зап. 6.08.2012 р. у с. Видерта Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. Від Гричковського Володимира Івановича, 1932 р. н.

[32] Зап. 5.07.2011 р. у с. Ворокомля Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. від Процик Миколи Антоновича, 1926 р. н.

[33] Зап. 7.07.2011 р. у с. Гірки Любешівського р-ну Волинської обл. від Цибановича (Калакута) Степана Антоновича, 1929 р. н.

[34] Зап. 4.07.2011 р. у с. Сошично Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. від Лошика Степана, 1933 р. н.

[35] Зап. 25.07.2009 р. у с. Сварині Володимирецького р-ну Рівненської обл. від Василюка Михайла Семеновича, 1928 р. н.

[36] Зап. 05.08.2008 р. у с. Селець Дубровицького р-ну Рівенської обл. від Ярмошевича Петра Кондратовича, 1928 р. н.

[37] Зап. 14.07.1997 р. у с. Майдан Олевського р-ну Житомирської обл. від Філоненка Дмитрія Івановича, 1919 р. н.

[38] Як зазначає К. Мошинський, посилаючись на матеріали П. Шейна, в колишньому Гродненському повіті (Білорусія) подібний отвір, званий «верхнік», відкривали також лишень «під час палення печі або як хто тяжко вмирає, або як справляють Дзяди (Дєди. — Р. Р.)» [65, s. 114; 54, с. 63].

[39] Зап. 03.08.2008 р. с. Купове Дубровицького р-ну Рівенської обл. від Хомича Олександра Філімоновича, 1937 р. н.

[40] Зап. 2.08.2012 р. у с. Піщане Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.

[41] Зап. 23.07.2008 р. у с. Ремчиці Сарненського р-ну Рівенської обл. від Воронця Сергія Ілліча, 1948 р. н.

[42] Зап. 16.07.2010 р. у с. Самари (хутір Мокре) Ратнівського р-ну Волинської обл. від Сидорука Івана Васильовича, 1918 р. н.

Перш за все зазначимо, що у курній хаті дуже часто у стелі був ще один отвір — це отвір на підвісний світильник («світач»)[43]. Такий «світач», за словами П. Чубинського, був особливістю поліської курної хати [53, с. 390—391]. Розташовували його, як правило, навпроти печі, дещо зміщуючи від поздовжньої осі будівлі до віконної стіни. Як свідчить польовий та джерельний матеріал, освітлювальні пристрої такої конструкції ще у др. пол. XIX ст. досить широко побутували по всій території Полісся[44]. Безсумнівно частина диму від опалення у курній печі виходила поза межі приміщення через цей отвір. Поряд із тим, описуючи відведення диму із курної хати на Слонімському Поліссі, П. Шейн відзначав: «Недалеко від печі в стелі роблять невеликий чотирикутний отвір («верх»), на який ставиться вільхова труба (з дуплавої вільхи), яка верхнім кінцем проходить через дах і пропускає через себе дим» [54, с. 360]. Як далі зауважує автор, «такі печі без труби переважають: на 10—12 хат курних заледве приходиться по одній хаті з трубою» [54, с. 360]. «Отвір в даху», зчаста «облаштований дерев'яною чотирикутною трубою», — згадує в курних хата Північно-Західного краю й О. Харузін [51, с. 185]. Інформації про те, що над отвором у стелі курної хати встановлювали подібну трубу, нам теж вдалося записати у західних областях Полісся: «Колись комин робили з вижолобленої колоди осики. В димних (курних. — *Р. Р.)* хатах такий комин стояв на повалуші… Ще такі комини робили з чотирьох дощок. Таке було в димних хатах» (с. Хотешів К.-Каш. Вол.)[45], «В селі була курная хата… печ без комина… на стóлі стоїть дерев'яна труба з вільхи» (с. Іванчиці Зар. Рів.)[46]. У контексті сказаного варто згадати опис хат із надприп'ятського села Стахова (заселеного шляхтою), який зробив мандрівник П. Контрим ще на поч. XIX ст. (у 1829 році): «…*Живе ця шляхта, як і хлопи, у хатах курних, типового на усьому Поліссі будівництва, яке полягає в тім, що вигнута стеля є рівнолегла до даху, без ніякого між ними простору,* [вона. — *Р. Р.*] *має отвір з дерев'яною трубою для входу диму. Така споруда менше коштує матеріалу і роботи, але без горища менш вигідна і, правдоподібно, важча до обігріву…*» [57, s. 324]. Зауважимо, що виведена понад дах труба була доволі поширеним явищем й у підвісних світильниках курних хат, як із плоскою стелею та дахом над нею [53, с. 390—391; 44, с. 14], так із двосхилим, суміщеним зі стелею дахом [56, s. 24 (Rус. 15. A)], та хат із трапецієвидною (аркуватою) стелею [57, s. 199 (Rус. 113), 200 (Rус. 114)]. Щодо присутності виведеного понад дах комина у курному житлі, варто згадати опис польського вченого Оскара Кольберга підляської курної хати. Відповідно до його матеріалів ще в останній чверті XIX ст. тут побутували курні хати, які «[…] не мають отвору для відводу диму просто з печі, і тільки з сіней є виведений звичайний комин на верх даху. Коли в печі палиться, дим виходить через відкриті двері до сіней, вкриваючи грубою верствою всю стелю хати […]» [61, s. 74]. Нагадаємо, що такі «фальшиві комини, що були зверху на стрісі, але не мали жодного сполучення з печами», незважаючи на приписи уряду споруджувати хати з димарями, які виводили б дим понад дах, ще у кін. XIX — на поч. XX ст. часто траплялись на Закарпатті (в Угорській Україні) [6, с. 106] та в бойків [14, с. 217].

Як вже зазначалось, з др. пол. XIX ст. на теренах Полісся проходить інтенсивний процес ліквідації курної системи опалення. Він полягав у облаштуванні варистої печі комином-димозбірником («кóмин», «кóмін», «комíн», «кáпа», «капéлюш», «бóвдур», «бýндур»), спорудженим над її устям, дим із якого через стіновий димоволок відводили у сіни. Це створило умови для переходу до «напівкурного», а згодом — до «білого» («чистого») опалення [37, с. 149]. Особливість напівкурного опалення полягала в тому, що дим виводився через комин-димозбірник і стіновий димоволок в сіни, а звідти, крізь спеціальні отвори в даху («димнікі») і прочинені двері — назовні будівлі. П. Чу-

[43] Основними конструктивними елементами такого світильника були: витяжна труба, підвішена під круглим чи квадратним (30—40 х 30—40 см) отвором у стелі, та розміщений під нею пристрій для спалювання лучини.

[44] Відомі вони у Чернігівській [8, с. 68], Київській, Житомирській, Рівненській, Волинській обл., на Поліссі Білорусі [24, с. 151—152; 47, с. 52], на Підляшші [66, s. 119]. За даними О. Локотка підвісні світильники творили обширний міжетнічний ареал від середньої смуги Білорусі до Чернігівщини [24, с. 173].

[45] Зап. 4.08.2012 р. у с. Хотешів Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. від Косміна Дениса Йосиповича, 1930 р. н.

[46] Зап. 24.07.2010 р. у с. Іванчиці Зарічненського р-ну Рівненської обл. від Ломака Гаврила Григоровича, 1920 р. н.

бинський зазначав (1877 р.), що на Поліссі побутує перехідний варіант від «курної ізби» до «хати» (опалюваної «по білому». — *Р. Р.*) — «напівкурна ізба», яка від «хати» відзрізняється тим, що «труба» проведена тільки в сіни, «...а вивода, який виводить дим за межі даху, цілком нема, так що дим в той час, коли топиться піч, заповнює всю верхню частину сіней і покриває блискучою кіптявою внутрішній бік даху» [53, с. 389—390]. Відповідно до матеріалів І. Толмачова (1897 р.)[47], у кін. XIX ст. на теренах Середнього Полісся напівкурні житла зустрічались значно частіше від курних [48, с. 243]: «Деякі селяни останні (півкурні. — *Р. Р.*) хати найбільше люблять: в хаті чисто, а дим виходить через щілини даху і просушує його, що при вологому кліматі є необхідно» [48, с. 244]. Напівкурні житла місцями побутували тут (паралельно з опалюваними «по-білому») ще у 30—40-ві рр. XX ст. [39, с. 134]. Скажімо, у сс. Осова (Єм. Жит.), Журбовичі (Ол. Жит.), Діброва (Пол. Київ.) та ін. у 20— 40-х рр. XX ст. найпримітивнішими житлами були такі, у яких дим з димозбірника крізь стіновий димоволок виходив у сіни, а звідти через «двері і дах» — назовні. В однокамерних хатах «без сенець» чи з односхилим дахом-шопою замість сіней, — дим через стінову «каглу» виходив безпосередньо на двір[48]. Інколи (с. Бігунь Овр. Жит.), за традицією, цей спосіб відведення диму із житла називали «курінем» [39, с. 134]. Напівкурну хату 1873 р. нам довелося обстежити ще у 1996 р. у с. Іванків (Мал. Жит.). У згаданому випадку в сінях над «каглою», через яку дим виходив із житлового приміщення, був закріплений невисокий іскрогасник пірамідальної форми («ліса»), збитий з дощок та обмащений із внутрішнього боку товстим шаром глини.

Комин-димозбірник, прилаштований над устям печі, виплітали з лози по дубовому каркасі (в окремих випадках його збивали з дощок: с. Буда Вовчаківська Пол. Київ.[49]) і обов'язково з двох боків вкривали товстим шаром глини. Він, як правило, мав пірамідальну форму. Давніше при переобладнанні курної печі у напівкурну застосовували підвісні комини легких конструкцій, які представляли собою «обмащений глиною кіш, підвішений до стелі над устям печі та з'єднаний плетеною *шиєю* зі стіновим димоволоком — *каглою*» [33, с. 57]. Нижню частину конструкції такого комина, зазвичай, закріплювали до верху печі (с. Копище Ол., Блажево Рок. Рів.) [44, с. 14; 57, s. 306 (Rys. 122)], проте відомі випадки, при яких комин вільно висів. Скажімо, подаючи ілюстрацію курної печі у с. Хіноча (Ворлод. Рів.), К. Мошинський зазначає, що «над тією піччю знаходилась окрема, органічно не з'єднана з нею *капа* (комин-димозбірник. — *Р. Р.*)» [64, s. 535 (Rys. 463. 4)]. Уже дещо досконалішою, але теж давньою, є конструкція «комина», описаного на теренах Житомирщини Р. Сілецьким. Його основу становив дубовий каркас («біло́»), який складався з двох рамок — верхньої і нижньої. Нижня рамка одним кінцем кріпилась до порогової стіни, а другим до склепіння. У зовнішньому куті вона опиралась на дерев'яний стовпчик («ручку», «стоячок», «стоянчик», «кий»), задовбаний у припічок (траплялось, що такого стовпчика не було). По периметру, стінки комина заповнювали вертикальними прутами («дубця́ми», «кола́ми»), що заходили в отвори, просвердлені у верхній і нижній рамках каркаса. Потім конструкцію переплітали лозою («ро́зками»), із протипожежних міркувань із зовнішнього та внутрішнього боку вкривали глиною [39, с. 134—135]. Траплялось, що замість лози використовували солом'яні перевесла (с. Сергіївка Єм. Жит.) чи глиносолом'яні вальки (сс. Степангород Волод. Рів., Білокоровичі Ол. Жит.). Комини-димозбірники подібної конструкції (з незначними локальними відмінностями[50]) у кін. XIX — на поч. XX ст. широко побутували по усій території Правобережного Полісся. Приблизно з початку XX ст. поширились комини з цегли-сирівки [37, с. 149; 39, с. 135] (а пізніше —

[47] Автор таким чином описує напівкурну хату: «...Дим виходить через устя печі, перед яким влаштовують «комин». А звідси за посередництвом рукава дим виходить у сіни через отвір у стіні... Коли в сінях не влаштовано пристосування для відводу диму, то хата вважається півкурна» [48, с. 243].

[48] Зап. 12.07.1997 р. у с. Жубровичі Олевського р-ну Житомирської обл. від Фоміна Степана Мироновича, 1927 р. н.

[49] Зап. 09.1994 р. у с. Буда Вовчаківська Поліського р-ну Київської обл. від Демченка Миколи Сергійовича, 1934 р. н.

[50] Наприклад, траплялось, що хмиз заплітали вертикально по горизонтальних «драбинах» (прутах, закріплених у чотирьох вертикальних стояках (с. Копище Ол. Жит.)).

й з випаленої цегли), вкладеної на ребро. У такому разі основою комина теж слугувала рама, збита з двох дощок, яка, як і в попередньому випадку, одним кінцем кріпилась до порогової стіни, а другим до склепіння, і в місці перехрестя підтримувалась кілком. Поверх рами вимуровували «комина» (с. Городещина Пол. Київ.). Щодо конструкції стінового димоволока («шúя», «шúйка», «кáгла», «кагло́», «димохóд»), який з'єднував комин-димозбірник з невеликим прямикутним отвором у пороговій стіні («кáгла», «кагло́», «димáр», «димохóд», «дирá», «дíрка», «кóмин»), то його найчастіше виготовляли із чотирьох дощок, збитих у вигляді короба. У дошки густо набивали кілочки, які надійно утримували наліплену повех них глину [39, с. 135]. Інколи зустрічались димоволоки, виплетені з лози [33, с. 57], а в окремих випадках їх виготовляли із вижолобленої осикової колоди незначного діаметра (приблизно 0,3 м). В останньому випадку колоду розколювали на дві частини, вибирали серцевину, змащували внутрішню поверхню товстим шаром глини, після чого частини скріплювали обручами чи «дубцями» (с. Кривотин Єм. Жит.). Там, де в кін. XIX — на поч. XX ст. у печебудівництві використовували «сирівку» чи випалену цеглу, з цього матеріалу могли споруджувати й стінові димоволоки. Спосіб відведення диму у напівкурних житлах Лівобережного Полісся практично нічим не відрізнявся від Правобережжя, одначе тут, як і на Лівобережжі України в цілому, «комин печі не виступав над припічком, а становив з ним конструктивне ціле», так, що «об'єм печі був монолітним кістяком, у якому на рівні припічка навпроти челюсті печі влаштовувалася ніша» [19, с. 44]. У науковій літературі такий комин називають «закритим», на відміну від «відкритого» комина правобережного типу [41, с. 319]. Зауважимо, що перший варіант комина був характерний для усіх східних слов'ян, другий («подібний до підвішеного коша») — для слов'ян західних [41, с. 319].

У районах Полісся, де окремі зразки курних хат затрималась ще у др. пол. XIX ст., респондетни старших вікових груп нерідко згадують й інші прості пристосування, якими поліщуки намагались вивести дим із житлового приміщення. Скажімо, у с. Велике Вербче (Сар. Рів.), Мельник Василь Федорович (1930 р. н.) запам'ятав «курну хату» свого діда, у якій він в дитинстві дуже часто бував: «У тій хаті комина не було, а вісили туди мєшок... в стóлі робили дирку, на горі (горищі. — Р. Р.) був комин, але на верх він не виходив… це — курна хата. Коли онуки просили діда: «Покажіть курну хату» — дід мішка закрутив, дим пішов на хату — от вам і курна хата. Як витопилось в печі — мішок скручували і вісили під стóлю»[51]. Подібні інформації нами записано й у інших населених пунктах: «Були курниє хати: перед вустям з стóлі висів мішок, обмазаний глиною… в стóлі дирка, через яку дим виходив на горище… як витопили — мішок закручували…» (с. Морочне Зар. Рів.)[52]; «Курнíк — курна хата з курною піччю. Було так, що не було комина. В стелі над челюстями дирка, туди підвішували мішок з обручем — туди ішов дим… над челюстями кóмин з мішка, витягував дим в стóлю» (с. Тутовичі Сар. Рів.)[53]; «…колись перед челюстами не було комина… перед челюстами висів мішок… в столі дирка…» (с. Хіноча Волод. Рів.)[54]. Цікаво, шо в останньому селі (с. Хіноча) подібне явище у пер. чверті XX ст. зафіксував К. Мошинський [64, s. 535 (Rys. 463. 4)]. Зауважимо, що відповідно до інформацій респондентів, такий комин-димозбірник інколи був присутній у житлах, опалюваних відкритим вогнищем (сс. Іванчиці Зар.[55], Кривиця Дубр.[56], Кричильськ Сар. Рів.[57]). Побутування у 1930-х рр. на Правобережному Поліссі жител із відведенням диму із димозбірника безпосередньо на горище засвідчує й ілюстративний ма-

[51] Зап. 29.07.2008 р. у с. Велике Вербче Сарненського р-ну Рівенської обл. від Мельника Василя Федоровича, 1930 р. н.

[52] Зап. автором 25.07.2010 р. у с. Морочне Зарічненського р-ну Рівненської обл. від Карповича Івана Петровича, 1915 р. н.

[53] Зап. 27.07.2008 р. С. Ципишевим у с. Тутовичі Сарненського р-ну Рівенської обл. від Савчук Віри Калістратівни, 1928 р. н.

[54] Зап. автором 1.08.2009 р. у с. Хіноча Володимирецького р-ну Рівненської обл. від Шелігана Дмитра Ісаковича, 1922 р. н.

[55] Зап. 24.07.2010 р. у с. Іванчиці Зарічненського р-ну Рівненської обл. від Ломако Гаврила Григоровича, 1920 р. н.

[56] Зап. науковим співробітником Львівського Музею народної архітектури та побуту С. Ципишевим 25.07.2008 р. у с. Кривиця Дубровицького р-ну Рівненської обл. від Красушина Опанаска Андрійовича, 1934 р. н.

[57] Зап. С. Ципишевим 26.07.2008 р. у с. Кричильськ Сарненського р-ну Рівненської обл. від Конько Палагеї Семенівни, 1939 р. н.

теріал З. Дмоховського (сс. Челонець колишнього Лунинецького, Колки, Переброди, Блажово колишнього Столинського повітів)[58].

Проте, не зважаючи на окремі наведені «аномальні» варіанти, основною, так би мовити, «генеральною» лінією розвитку системи опалення поліського житла було відведення диму у сіни через стіновий димоволок (з подальшим встановленням там «комина», виведеного понад дах). Це явище безперечно поширилось тут під впливом більш південних районів, де такий спосіб відведення диму повсюдно відомий вже у пер. пол. XIX ст., а почасти й у XVIII ст. [40, с. 57—58]. На основі архівних матеріалів, що стосуються жител знаті XVI ст. (з розташованими у сінях димоходами), М. Приходько вважав, що вже у цей час намітився основний напрям еволюції житла українців: від курної хати до півкурної (з виводом диму у сіни через стіновий димоволок) із пізнішим влаштуванням у сінях димоходів, які з часом почали ставити на горищі [28, с. 225].

Щодо подальшого вдосконалення системи опалення, то у сінях над «каглою» (отвором, крізь який дим виходив із житлового приміщення) влаштовують виведений понад дах комин-вивід («ко́мин», «ко́мен», «ко́мін», «коми́н», «бо́вдур», «дима́р», «ку́чка», «ко́роб», «стовп», «стовб», «стояк», «стоян», «сто́вбур», «труба́»), через який дим виводився назовні будівлі. У той час, коли «напівкурне» опалення давало можливість усувати дим лише із житлової кімнати, то опалення «по-білому» («почистому») забезпечувало відведення диму з усієї будівлі, що значно поліпшувало гігієнічні характеристики поліської хати [37, с. 150]. І. Толмачов стосовно сільського житла Середнього Полісся (1897 р.) зазначає: «Коли в сінях не влаштовано пристосування для відводу диму, то хата вважається півкурна. Але зазвичай в тому місці, де виходить дим в сіни, в даху прорубано отвір, в цей отвір встановлена верхнім кінцем усічена чотирикутна піраміда (її нижній кінець є прийомником диму). Ця труба плетена з хворосту чи збита з дощок (вона всередині завжди змащена глиною)» [48, с. 243]. Основу плетеного комина-виводу становили чотири встановлених вертикально жердини, простір між якими густо (через кожних 25—30 см) заповнювали поперечками. Після чого цей драбиноподібний каркас заплітали лозовим або ліщиновим плотом і обліплювали з двох боків глиною. Крім лози (сс. Осова, Неділище, Кривотин Єм. Жит.; Городещина Пол. Київ., Полошки Глух. Сум. [25, с. 88] та ін.), для виготовлення плоту могли вживати солом'яні перевесла (с. Сергіївка Єм. Жит.), а зрідка — й глиносолом'яні вальки (сс. Степангород Волод. Рів., Білоковоровичі Ол. Жит.). Такий «стоян» мав форму зрізаної піраміди з розмірами у нижній частині 70 х 70 см, у верхній — 40 х 40 см (с. Городещина Пол. Київ.). «Короб» другої конструкції збивали із чотирьох дощок і зі середини дбайливо обмащували глиною (сс. Полошки Глух. Сум. [25, с. 88], Хотешів К-Каш., Самари Рат. Вол.; Остапи Луг., Недашки Мал. Жит.; Буда Вовчаківська Пол. Київ. та ін.). Згідно з твердженнями дослідників, на теренах Середнього Полісся комини з дощок поширились лише у кін. XIX — на поч. XX ст. [37, с. 150], проте у деяких місцевостях, зокрема на Поліссі Чернігівщини, вони відомі вже з 70-х рр. XIX ст.[59] Такий комин закріплювали до верхньої частини порогової стіни при допомозі дерев'яної рами («поре́нчі»: Недашки Мал. Жит., «ярмо́»: с. Луговики Пол. Київ.) та до кроков. Інколи для цього ще додатково використовували дерев'яний стовпець («пу́дпору») [37, с. 150]. «Стовп» також міг бути виготовлений із вижолобленої вільхової колоди. У такому випадку її розрізали (чи розколювали. — *Р. Р.*) вздовж на дві рівні частини, видовбували серцевину (внутрішню поверхню промащували глиною. — *Р. Р.*) і обидві частини зв'язували прутами [8, с. 65]. Наприклад, у с. Середи (Єм. Жит.), за твердженням респондента, усі «коляшні комини робили з вижолобленої ольхової колоди»[60]. Використання таких коминів у житлах відоме вже у пер. пол. XIX ст. Причому, вже у цей час селяни могли придбати їх на базарах у містечках. Скажімо, відомий польський письменник Ю. Крашевський, описуючи базар у

[58] На горищі могла бути коротка труба, що не виходила понад дах [57, s. 205 (Rys. 120, 121), S. 206 (Rys. 123)] або могли обходитись цілком без неї [57, s. 207 (Rys. 124)].

[59] О. Русов, описуючи будівництво колишнього Ніжинського повіту (опираючись на матеріали 1878 р.), відзначав, що «цегляних труб у печей нема; на півночі (у поліській частині повіту. — Р. Р.) вони робляться з дощок, на півдні — з плетня, обмазаного глиною» [31, с. 151].

[60] Зап. 26.07.2011 р. у с. Середи Ємільчинського р-ну Житомирської обл. від Данильчука Василя Антоновича, 1933 р. н.

м. Янівка на Західному Поліссі (1840 р.), зазначав: «Під скупченими на ринку возами лежать давгі дерев'яні осикові труби, призначення яких важко на перший погляд відгадати. Це є димники чи комини поліських хат...» [62, s. 9]. Очевидно, такої ж конструкції «димарі для печей», як уже згадувалось, ще у пер. пол. XVII ст. спостерігав на київських базарах Гійом Лавассер де Боплан [3, с. 24]. У нижній частині комина (усіх конструкцій[61]) навпроти «каглі» часто прилаштовували «кóроб» (невеликий ящик з дверцятами), «щоб було зручно онучею затикати диру» [37, с. 150]. Комини, «підвішені» над каглою у сінях, були притаманні для усього простору Правобережного Полісся, водночас на Лівобережжі (Чернігівщина, Сумщина) [25, с. 88] побутували комини-стояки, встановлені у сінях безпосередньо на землі[62]. Одначе, окремі випадки коминів, встановлених на долівці у сінях, відомі й на теренах Середнього Полісся (Київщина) [38, с. 305]. Згадки про «комин-стояк лозовий», що «стояв на землі, мав знизу ширину до метра», зафіксував М. Брицун-Ходак у с. Обиходи (Кор. Жит.)[63]. Такі комини траплялись й у с. Давидки (Нар. Жит.) [37, с. 150]: «Комин робилі в сєнях: чотири коли вкопували в землю і заплітували дубцями». Верхню частину комина, що виступала над дахом, називали «головкою», інколи — «кóмином» («На горищі — стовп, на даху — комин»: с. Буда-Вовчківська Пол. Київ.). Щоб запобігти затіканню дощової води, верх комина увінчували двосхилим дерев'яним дашком, який подекуди декорували вирізаною з дерева фігуркою півня [37, с. 150]. На поч. XX ст. на території Середнього Полісся (як і в деяких інших районах України: Середня Наддніпрянщина, Поділля) розповсюдились керамічні «головка» гончарної роботи, які місцеві жителі купували у гончарів на базарі [37, с. 150].

У 20—30-х рр. XX ст. у деяких районах Правобережного Полісся досить широко побутував ще один спосіб відведення диму із житлового приміщення «по-білому»: дим із комина-димозбірника крізь короб, вмонтований у його верхню частину, та отвір у стелі, виходив понад дах через вертикальний комин («стовп»), розміщений безпосередньо над цим отвором. Широке побутування такого способу відведення диму засвідчують польові дані з Рівненщини, а також ілюстративні матеріали З. Дмоховського з теренів Полісся України та Білорусі (сс. Переброди, Ольхомль, Мочулє, Ремль, Коротичі, Давидгородок та ін.) [56, s. 317 (Rys. 8), 318 (Rys. 9), 319 (Rys. 10, 11), 321 (Rys. 13), 327 (Rys. 17. D); 57, s. 206 (Rys. 123)]. У деяких випадках, з метою запобігання затіканню води, «стовп» розташовували дещо під кутом відносно поздовжньої осі споруди. Подібний спосіб відведення диму на зазначеній території, очевидно, має більш давню традицію, адже, як вже згадувалось, виведена понад дах «труба», встановлена над отвором у стелі (перед челюстями печі), згадується вже у курних житлах [54, с. 360; 51, с. 185]. Водночас спосіб відведення диму через обмащений глиною мішок (підвішений над припічком чи відкритим вогнищем) і розташований над ним на горищі комин, що виходив понад дах, згадують також респонденти похилого віку (сс. Малі Телковичі, Степангород Волод. Рів.)[64]. «Комин, вижолоблений з колоди осики», який спускався зі стелі «над припічком» і другим кінцем «виходив над крішу», згадують у давніх хатах у с. Хотешів (К-Каш. Вол.)[65].

Приблизно з 20-х рр. XX ст. у житловому будівництві поліщуків почав розповсюджуватись й інший, більш досконалий спосіб відведення диму через стелевий димоволок [39, с. 135]. Він полягав у тому, що дим із комина-димозбірника проходив корот-

[61] Дверцята були як у дерев'яних, так і виплетених з лози коминах (див.: зап. 27.07.2011 р. у с. Осова Ємільчинського р-ну Житомирської обл. від Шокур Володимира Кириловича, 1936 р. н.).

[62] Як зазначають дослідники, димохід, встановлений безпосередньо на землі в сінях був характерним на усьому просторі Лівобережної України вже з XVIII ст.; для Правобережної України характерний димохід підвішений, що кріпився на двох перекладинах розташованих впоперек сіней [28, с. 255].

[63] Зап. М. Брицун-Ходак у с. Обиходи Коростенського р-ну Житомирської обл. від Копишинського Тодося Сергійовича, 1896 р. н. [4, с. 336].

[64] Зап. 30.07.2009 р. у с. Малі Телковичі Володимирецького р-ну Рівненської обл. від Мандзіка Федора Івановича, 1927 р. н.; Зап. 6.08.2009 р. у с. Степангород Володимирецького р-ну Рівненської обл. від Мельника Романа Дмитровича, 1939 р. н.

[65] Зап. 4.08.2012 р. у с. Хотешів Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. від Косміна Дениса Йосиповича, 1930 р. н.

кою[66] дощатою (або вимурованою з сирівки чи випаленої цегли) трубою («ши́я», «ши́йка», «ка́гла») крізь отвір у стелі (30 х 30 см) на горище, а звідти через споруджений з дощок чи цегли горизонтальний димохід («лежа́к», «лєжа́к», «ле́жень», «каба́н», «коба́н») він потрапляв у вертикальний комин («стовп»), виведений понад дах [37, с. 150—151]. «Лежак» вкладали на два встановлені горизонтально бруски («лєґа́рі», «подлежа́к») [38, с. 305][67] і для покращення тяги підводили до «стовпа» під певним кутом [37, с. 151]. У «шиї» робили «люхта» (рухому засувку) для закриття комина після напалення. Приблизно з цього часу (20-х рр. ХХ ст.) для спорудження комина («стовпа») починають використовувати цеглу. Як зазначають дослідники, спосіб відведення диму через горизонтальний «лежак» поширився у сільському житлі поліщуків під впливом міської архітектури («моди з города») [37, с. 151] і його впровадженню сприяла та обставина, що у порівнянні з іншими системами відведення диму вона була більш безпечною з протипожежних міркувань [37, с. 151]. На думку Р. Сілецького, спершу його застосовували у хатах з двома житловими кімнатами (в одній була піч, а в іншій — груба), а вже згодом — у житлах з одною кімнатою [37, с. 151]. Додамо, що у 1930-х рр. в житлах з одною кімнатою, дим із грубки чи «ко́минка», розташованого у зовнішньому куті припічка, інколи, за посередництвом такого «лежака» виводили у «стовп», разміщений на горищі над димозбірником печі [56, s. 317 (Rys. 8), 321 (Rys. 13)].

Коли комин-вивід розташовувався у сінях чи на горищі над димозбірником, то відносно до поздовжньої осі хати він був зміщений в бік тильної стіни і його «головка» знаходилась на тильному схилі даху. «Головку» старались вивищити над гребенем даху («вільчиком») на 0,2—0,5 м (бо інакше вітер задував би в хату) [37, с. 150]. Натомість відведення диму через «шию» і горизонтальний «лежак» давало змогу розташовувати «стовп» симетрично на гребені даху, що в свою чергу уможливлювало зменшення його висоти [37, с. 151]. Як наголошують дослідники, зведення комина на гребені даху є ознакою новішої системи опалення, яка набула поширення на теренах середнього Полісся у 20—40-х рр. ХХ ст. [37, с. 151]. Слід зауважити, що на Лівобережжі вимуруваний із цегли комин-стояк ще впродовж пер. пол. ХХ ст. розташовували у сінях (зміщено від поздовжньої осі хати до тильної стіни) і дим крізь отвір у стелі і горизонтальний «лежак» відводили у нього. Подібний спосіб відведення диму у комин розташований над сіньми часом фіксуємо у синхронних у часі спорудах й на Правобережному Поліссі (сс. Рудня Іванівська, Березники, Сергіївка, Не ділище, Кочичине, Малоглумчанка Єм., Червона Воля, Курчиця Н.-Вол. Жит.).

Отже, підіб'ємо загальні підсумки.

На відміну від лісостепової частини України, де процес ліквідації курної системи опалення проходив впродовж XVII—XVIII ст., і до початку ХІХ ст. був, практично, завершений, на основній території Полісся житла, опалювані «по-чорному», превалювали до сер. ХІХ ст. Інтенсивне витіснення курних жител напівкурними, а згодом опалюваними «по-білому», припадає тут на др. пол. ХІХ ст. Водночас на півдні та південному заході поліського краю напівкурні та «білі» хати були відомі вже на поч. ХІХ ст., а місцями (скажімо, на Підляшші) до сер. ХІХ ст. вони практично витіснили «чорні».

Щодо способів відведення диму, то з курних приміщень він виходив через прочинені двері та отвори у стіні чи в стелі. Водночас відомі окремі випадки, у яких при курній житловій камері над стелею чи у сінях наявний комин-вивід, крізь який дим виводили понад дах. Частково подібну функцію виконували й освітлювані пристрої («посвіти»), витяжна труба яких вже у курних житлах зчаста була виведена за межі будівлі.

Основною, так би мовити, «генеральною» лінією подальшого розвитку системи опалення поліського житла було відведення диму у сіни через стіновий димоволок (з подальшим встановленням там «комина», виведеного понад дах). Це явище безперечно поширилось тут під впливом більш південних райо-

[66] Видима у житловому приміщенні частина «шиї» сягала приблизно 30 см (с. Городещина Пол. Київ.).

[67] Наприклад, у с. Городещина (Пол. Київ.) «лежак» («лежень») споруджували наступним чином. На два горизонтальні «ліґарі» вкладали «доску», на якій із шару цегли, вкладеної «плазма», влаштовували «черінь», а вже на ній вимуровували власне «лежак». Його загальні розміри у перекрої становили 15 х 25 см (по висоті ішло три шари «кірпіча» (див.: зап. 23.09.1994 р. у с. Городещина Поліського р-ну Київської обл. від Дідківського Петра Марковича, 1931 р. н).

нів, де такий спосіб відведення диму повсюдно відомий вже у пер. пол. XIX ст., а почасти у й XVIII ст. Поряд із тим, у деяких місцевостях Полісся фіксуємо інший шлях переоблаштування курної хати у напівкурну чи «білу»: над припічком до отвору в стелі підвішують комин-димозбірник, крізь який дим попадав на горище, чи встановлений над отвором комин-стояк виходив назовні споруди.

Приблизно з 20-х рр. XX ст. у житловому будівництві поліщуків почав розповсюджуватись й інший, більш досконалий спосіб відведення диму через стелевий димоволок: дим із комина-димозбірника проходив короткою трубою крізь отвір у стелі на горище, а звідти через горизонтальний димохід («лежáк») він потрапляв у вертикальний комин («стовп»), виведений понад дах.

1. *Бессараба И.В.* Материалы для этнографии Седлецкой губернии / И.В. Бессараба. — Санктпетербург, 1903. — 220 с.
2. *Бломквист Е.Э.* Крестьянские постройки русских, украинцев и белоруссов: (поселения, жилища и хозяйственные строения) / Е.Э. Бломквист // Восточнославянский этнографический сборник: Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX в. — М. : Изд-во АН СССР, 1956. — С. 3—458.
3. *Боплан Г.* Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн / Гійом Левассер де Боплан, Проспер Меріме // Гійом Левассер де Боплан. Опис України. Проспер Меріме. Українські Козаки. Богдан Хмельницький / пер. з фр. прим. та передм. Я. Кравця. — Львів : Каменяр, 1990. — С. 17—114.
4. *Брицун-Ходак М.* Літописна земля Древлян. Археологія, історія, етнографія: історико-краєзнавче дослідження / Микола Брицун-Ходак. — Коростень [Б. в.], 2002. — 362 с.
5. *Верговський С.* Хатні храми Волині як втілення регіональних традицій хатнього будівництва / Сергій Верговський, Раїса Свирида, Марія Верговська // Історія і сучасність Волині. Жидичин — крізь віки : науковий збірник. — Луцьк, 2007. — Вип. 3. — С. 76—81.
6. *Вовк Хв.* Етнографічні особливості українського народу / Хведір Вовк // Хв. Вовк. Студії з української етнографії та антропології. — К. : Мистецтво, 1995. — С. 39—218.
7. *Гудченко З.* Народна архітектура сіл Чорнобильщини / Зоя Гудченко // Полісся: мова, культура, історія. — К., 1996. — С. 321.
8. *Данилюк А.Г.* Традиційна архітектура регіонів України: Полісся / А.Г. Данилюк. — Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Ів. Франка, 2001. — 147 с. ; іл.
9. *Дружинина Е.И.* Северное Причерноморье 1775—1800 / Е.И. Дружинина. — М., 1959. — 120 с.
10. *Зеленинъ Д.К.* Описаніе рукописей ученаго архива Императорскаго русскаго географическаго общества / Д.К. Зеленинъ. — Петроградъ : Типографія: А.В. Орлова, 1914. — Вып. I. — 484 с. + III—X [предисловие].
11. *Зеленинъ Д.К.* Описаніе рукописей ученаго архива Императорскаго русскаго географическаго общества / Д.К. Зеленинъ. — Петроградъ : Типографія: А.В. Орлова, 1915. — Вып. II. — С. 485—988 + III—IV [предисловие].
12. *Зеленинъ Д.К.* Описаніе рукописей ученаго архива Императорскаго русскаго географическаго общества / Д.К. Зеленинъ. — Петроградъ : Типографія: А.В. Орлова, 1916. — Вып. III. — С. 989—1279 + III—IV [предисловие].
13. *Зубрицький М.* Селянські будинки в Мшанци Старосамбірського повіта / Михайло Зубрицький // Матеріали до українсько-руської етнології. — Львів, 1909. — Т. 11. — С. 1—22.
14. *Зубрицький М.* Село Кіндратів Турецького повіта / Михайло Зубрицький // Житє і слово: вісник літератури історії і фольклору. — Львів, 1895. — Т. 4. — С. 104—112, 216—230.
15. *Кіщук Т.П.* Інтер'єр житла / Т.П. Кіщук // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 166—169.
16. *Климович Ю.* Історико-статистичні описи приходів як етнографічне джерело / Юрій Климович, Катерина Чубинська // НТЕ. — 1969. — № 3. — С. 41—45.
17. *Кобільник В.* Матеріяльна культура села Жукотина, Турчанського повіту / Володимир Кокільник ; відбитка з «Літопису Бойківщини». — Ч. 7—9.— Самбір, 1937. — 153 с.
18. *Косичъ М.Н.* О постройкахъ бѣлорусскаго крестьянина Черниговской губ., Мглинскаго уѣзда: села Росухи, деревни Бородинки и Амелькина хутора / М.Н. Косичъ // Живая старина. — С. Петербургъ : Тип. М. П. С., 1906. — Вып. 1. — С. 74—98.
19. *Космина Т.* Поселення, садиба, житло / Тамара Космина // Українці: історико-етнографічна монографія : у 2 кн. — Опішне : Українське народознавство, 1999. — Кн. 2. — С. 13—57.
20. *Косміна Т.В.* Традиції та інновації в архітектурі народного Києва та Київщини / Т.В. Косміна // Етнографія Києва і Київщини: традиції й сучасність. — К. : Наукова думка, 1986. — С. 157—200.
21. *Косміна Т.В.* Сільське житло Поділля (кінець XIX—XX ст.): історико-етнографічне дослідження / Т.В. Косміна. — К. : Наукова думка, 1980. — 190 с.
22. *Кучера М.П.* Древній Плісненськ / М.П. Кучера // Археологічні пам'ятки УРСР. — К., 1969. — XII — С. 3—21.

23. *Левченко М.М.* Нѣсколько данныхъ о жилищѣ и пищѣ южноруссов / М.М. Левченко // Записки юго-западного отдѣла императорскаго русскаго географическаго общества. — К. : Типографія М.П. Фрица, 1875. — Т. ІІ. За 1884 годъ. — С. 135—150.
24. *Локотко А.И.* Белорусское народное зодчество (средина XIX — XX в.) / А.И. Локотко. — Минск : Навука і тэхніка, 1991. — 285 с.
25. *Могильченко М.* Будівля на Чернигівщині, Глухівського повіту у с. Полошках / М. Могильченко // Материяли українсько-руської етнольоґії. Виданє етнографичної комісиї за редакцією Хв. Вовка. — Львів : З друкарні НТШ під зарядом К. Беднарського, 1899. — Т. 1. — С. 79—95.
26. *Могитич І.Р.* Садиби, житло, інтер'єр / І.Р. Могитич, Т.П. Кіщук // Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 165—178.
27. *Нидерле Л.* Славянские древности / Л. Нидерле ; пер. с чешск. Т. Ковалевой, М. Хазанова ; ред. А.Л. Монгайта. — М. : Изд-во Иностранной литературы, 1956. — 450 с. : ил.
28. *Приходько Н.П.* Некоторые вопросы истории жилища на Украине / Н.П. Приходько // Древнее жилище народов Восточной Европы. — М. : Наука, 1975. — С. 245—275.
29. *Радович Р.* Технологія зведення зрубу житла (XIX — початок XX ст.) // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Вип. 2: Овруччина. 1995. — С. 99—116.
30. *Раппопорт П.А.* Древнерусское жилище / П.А. Раппопорт // Археология СССР: Свод археологических источников. — Л. : Наука, 1975. — Вып. 1-32. — 177 с.
31. *Русов А.А.* Опісание Черниговской губерніи / А.А. Русов. — Чернигов : Типографія Губернского Земства, 1899. — Т. 2. — 377 с. ; ил.
32. *Сабаленко Э.Р.* Беларускае народнае жилле / Э.Р. Сабаленко, У.С. Гуркоу, У.М. Іваноу, Дз.Д. Супрун ; рэдактар член-карэспандэнт АН БССР В.К. Бандарчык. Акадэмія навук БССР. Інстытут мастацтвазнауства, этнографіі і фальклору. — Мінск : Навука і тэхніка, 1973. — 127 с.
33. *Свирида Р.О.* Обладнання традиційного житла Правобережного Полісся / Р.О. Свирида // Народна творчість та етнографія (далі — НТЕ). — К., 1979. — № 3. — С. 56—63.
34. *Сивак В.* Інтер'єр житла. Традиційні меблі / В. Сивак, М. Сополига // Лемківщина: історико-етнографічне дослідження : у 2 т. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Т. 1: Матеріальна культура. — С. 278—293.
35. *Симоненко І.Ф.* Поселення, садиба та житло на Закарпатті / І.Ф. Симоненко // Матеріали до етнографії та художнього промислу. — К. : Вид-во АН Української РСР, 1956. — Вип. ІІ. — С. 60—109.
36. *Симоненко И.Ф.* Материалы к истории духовой печи на территории Украины / И.Ф. Симоненко // Краткие сообщения Института этнографии Академии наук СССР. — М. ; Л., 1949. — Вып. 8. — С. 10—18.
37. *Сілецький Р.* Опалювальні пристрої народного житла Середнього Полісся (конструктивно-функціональний та світоглядний аспекти) / Роман Сілецький // Вісник Львівського університету. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. — Вип. 43. — С. 134—183. — (Серія історична).
38. *Сілецький Р.* Система опалення традиційного житла Полісся І-ї половини XX ст. (за експедиційними матеріалами) / Роман Сілецький // Полісся: мова, культура, історія. — К., 1996. — С. 303—307.
39. *Сілецький Р.* Система опалення народного житла поліщуків (типи опалювальних пристроїв, їх конструктивні особливості, звичаї та повір'я) / Роман Сілецький // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Вип. 2: Овруччина. 1995. — С. 125—140.
40. *Січинський В.* Чужинці про Україну: вибір з описів подорожей по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять століть / Володимир Січинський. — К. : Довіра, 1992. — 89 с.
41. *Стельмах Г.Ю.* Поселення, двір, житло / Г.Ю. Стельмах // Українці: історико-етнографічна монографія: Макет / за ред. К. Гуслистого ; Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії. — К. : Вид-во АН УРСР, 1959. — Т. 1. — С. 290—346.
42. *Сумцов Н.Ф.* Культурныя переживания / Н.Ф. Сумцов // Кіевская старина. Ежемесячный исторический журналъ. — К., 1889. — Годъ восьмой. — Т. XXV : Май и Іюнь. — С. 485—506.
43. *Таранушенко С.* Житло на Слобожанщині / Стефан Таранушенко // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. — Львів, 1995. — Т. ССХХХ: Праці секції етнографії та фольклористики. — С. 33—78.
44. *Таранушенко С.* Давнє поліське житло / Стефан Таранушенко // НТЕ. — 1969. — № 1. — С. 8—23.
45. Тарас Шевченко: життя і творчість в документах, фотографіях ілюстраціях / автори-упорядники: Косян В.Х., Лаламарчук Г.П., Полчничко О.І., Чумак К.В. — К. : Радянська школа, 1991. — 334 с. : іл.
46. *Теодорович Н.* Волынь в описании городов местечек и сел / Н. Теодорович. — Почаев, 1903. — Т. V. — 349 с.
47. *Титов В.С.* Историко-этнографическое районирование материальной культуры белорусов (XIX — начало XX в.) / В.С. Титов. — Минск : Наука и техника, 1983. — 152 с.
48. *Толмачевъ И.Н.* Юго-Западный край. Статистическое обозрѣные. Восточное Полѣсье / И.Н. Толмачевъ. — К. : Типографія Штаба Кіевскаго Военнаго округа, 1897. — Т. 1. — 480 с.
49. *Франко І.* Етнографічна експедиція на Бойківщину / І. Франко // І. Франко. Зібрання творів : у 50 т. / упоряд. та комент. О.О. Білявської, А.В. Горецького ;

ред. М.Д. Бренштейн. — К. : Наукова думка, 1982. — Т. 36: Літературно-критичні праці (1905—1906). — С. 68—99.
50. *Фундуклей И.* Статистическое описаніе Киевской губерніи / Иван Фундуклей. — СПб. : Въ типографіи министерства внутреннихъ делъ, 1852. — Ч. I. — 549 с.
51. *Харузинъ Ал.* Славянское жилище въ Сѣверо-Западном краѣ: Изъ матеріаловъ по исторіи развитія славянскихъ жилищъ / Ал. Харузинъ. — Вильна, 1907. — 341 с. : ил.
52. *Чижикова Л.Н.* Жилище / Л.Н. Чижикова // Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры. — М. : Наука, 1987. — С. 223—258.
53. *Чубинский П.П.* Малороссы Юго-Западного края: жилище, утварь, хозяйственные постройки и орудия / П.П. Чубинский // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Русским Географическим обществом Юго-Западного отдела. — СПб., 1877. — Т. 7. — Вып. 2. — С. 339—606.
54. *Шейнъ П. В.* Матеріалы для изученія быта і языка русскаго населенія сѣверо-западнаго края. — Т. 3 / П.В. Шейнъ // Сборник отделенія русскаго языка и словесности Императорской Академии Наук. — Санктпетербург, 1903. — Т. 72. — 535 с.
55. *Ярошевич Й.* Русини Більського повіту (Винятки зі статті «Materiały do statystyki i etnografii gubernii grodzieńskiej. Powiat bielski», поміщеної в часописі «Athenaeum», Вільно, 1848, зошит 6, с.. 168—186 / Йосип Ярошевич ; пер. з пол. Л. С. // Над Бугом і Нарвою. — Belsk Podlaski, 1993. — № 3—4 (7—8). — С. 30—32.
56. *Dmochowski Z.* Sprawozdanie ze studijów nad poleskitm budownictwem drzewnem w r. 1934—35 / Zbigniew Dmochowski // Biuletyń historji sztuki i kultury. — Warszawa, 1934—35. — R. 3. — S. 331—334.
57. *Dmochowski Z.* Ze studiów nad poleskim budownictwem drzewnym / Zbigniew Dmochowski // Buletyń historii sztuki i kultury. — 1937. — R. V. — S. 165—217.
58. Dzennik z podróży Józefa Sękowskiego z Wilna przez Odessę do Stambułu // Rozmaitości. — Lwów, 1820. — № 17—18. — S. 20—21.
59. *Frankowski E.* Z Polesia Wołyńskiego / Eugeniusz Frankowski // Ziemia. — Warszawa ; Lwów, 1914. — Rok V. — № 10. — S. 155—156.
60. *Kępa E.* Urządzenie wnętrza mieszkalnego na Lemkowszczyznie w XIX i XX wieku / E. Kępa // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. — Sanok. — T. 13. — S. 15—30.
61. *Kolberg O.* Chełmskie : Obraz etnograficzny / Oskar Kolberg. — Kraków : W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1890. — T. 1. — 270 s.
62. *Kraszewski J.I.* Wspomnienia Wołynia Polesia i Litwy / Józef Ignacy Kraszewski. — Gdańsk : Copyright by Tower Press, 2000. — 147 s.
63. *Liske X.* Cudzoziemcy w Polsce (L. Naker, U. Werdum, J. Bernoulli, J.E. Biester, J.J. Kausch) / Xawery Liske. — Lwów [B. w.], 1876. — 341 s.
64. *Moszyński K.* Kultura ludowa słowian / Kazimierz Moszyński. — Kraków, 1929. — Cz. 1: Kultura materjalna. — 710 s. : il.
65. *Moszyński K.* Polesie Wschodnie / Kazimierz Moszyński. — Warszawa : Wydawnictwo kasy im. Mianowskiego, 1928. — 328 s.
66. *Staszczak Z.* Budownictwo chłopskie w województwie Lubtlskiem (w XIX i XX wieku) / Zofia Staszczak. — Wrocław : PTL, 1963. — T. XXIV. — 232 s.
67. *Stecki T.* Wołyń pod względem statystycznym, historycznym i archeologicznym / Tadeusz Jerze Stecki. — Lwów : Druk i nakład zakładu nar. im. Ossolińskich, 1864. — T. 1 — Cz. 1. — 385 s.
68. *Strzetelska-Grynbergowa Z.* Staromiejskie: ziemia i ludność / Z. Strzetelska-Grynbergowa. — Lwów, 1899. — 676 s. : il.
69. *Zawadzki W.* Obrazy Rusi Cherwonej (Z rysunkami J. Kossaka) / Władysław Zawadzki. — Poznań : Nakładem Jana Żupańskiego, 1869. — 80 s. : il.

Roman Radovych

ON THE DEVELOPMENT OF HEATING SYSTEMS IN POLISSIAN DWELLINGS: METHODS OF SMOKE EXTRACTION

In the article has been considered one of most important problems connected with heating systems of Polissian dwellings, viz. to methods of smoke extraction. The author's attention, particularly, has been concentrated on dynamism in liquidation of smoked heating and time of penetration of semi-smoked and «clean» ones in Polissians rural dwellings. In the study have been defined certain peculiarities of smoke-extracting equipment, their constructions, areals, diachronicity etc.

Keywords: Polissia, dwelling, stove, smoke tube, flue, smoked heating, semi-smoked heating, «clean» heating.

Роман Радович

РАЗВИТИЕ СИСТЕМЫ ОТОПЛЕНИЯ ПОЛЕССКОГО ЖИЛИЩА: СПОСОБЫ ОТВОДА ДЫМА

В статье рассмотрено одну из важнейших проблем, связанных с системой отопления полесского жилища — способам отвода дыма. В частности, внимание автора сосредоточено на динамике процесса ликвидации курного и времени проникновения в сельское жилище полещуков полукурного и «чистого» отопления, установлению особенностей дымоотводных приспособлений, их конструкций, ареалов распространения, диахронности использования и др.

Ключевые слова: Полесье, жилище, печь, дымоволок, дымоход, курное отопление, полукурное отопление, отопление «по-белому».



Дмитро БАЙКЄНІЧ

КІЛЬКІСТЬ ТА МІСЦЯ РОЗСЕЛЕННЯ ДЕПОРТОВАНИХ УКРАЇНЦІВ ПОЛЬЩІ У СХІДНИХ ОБЛАСТЯХ УРСР (др. пол. 1940-х рр.)

У статті розглядається депортація українського населення з теперішніх теренів Польщі до УРСР, зокрема до її східних областей. Показані зміни планів розселення прибулих на початку процесу. Окреслені основні райони зосередження та кількість родин переселенців на сході радянської України у другій половині 1940-х рр.

Ключові слова: переселені, місця розселення, теперішні терени Польщі, УРСР.

Державна незалежність України, та, як наслідок, — національно-культурне відродження, виявили низку білих плям у радянському періоді історії українського народу. Одним із прикладів історичних прогалин був процес розселення українських етнографічних груп у період встановлення українсько-польського кордону в 40-х роках XX ст. Актуальним це стало після хвилі створення громадських організацій, об'єднань і товариств — «Лемківщина», «Надсяння», «Любачівщина» та інших у непритаманних для цих етнографічних груп географічних місцевостях Донбасу, Криму, південних областей України тощо.

Угода між Комітетом національного визволення Польщі та урядом УРСР про взаємну евакуацію українського населення з території Польщі до УРСР і польського населення з території України до Польщі від 9 вересня 1944 р. змінила ареал проживання понад 500 тис. українців. Найпершим документом, який безпосередньо стосувався географії розселення, можна назвати постанову № 1237/69 РНК УРСР і ЦК КП/б/У «Про реалізацію Угоди...» від 19 вересня 1944 р. Зокрема, у статті № 5 цього документа зазначалося: «Створити при РНК УРСР на період евакуації Управління, а при Облвиконкомах західних областей УРСР відділи з евакуації і розселення українського і польського населення...» [1, с. 152]. Це було закономірним кроком до вирішення багатьох проблем, пов'язаних із розселенням та влаштуванням депортованих. Житлове питання вирішувалося шляхом відселення польських сімей і вселення на їхні місця українців лише в західноукраїнських областях, що було також передбачене статтею № 9 зазначеної постанови.

Проте вже у вересні 1944 р. виявилася тенденція затягування виселення польського населення з УРСР до Польщі, яка суттєво вплинула на плани розселення депортованих. Переселення до колгоспів південних областей УРСР стало тенденцією перших місяців і, однозначно, поламало перспективні плани розселення в Західному регіоні. Згідно з новим розподілом, розміщенням переселенців мав займатися Наркомзем УРСР, який 21 жовтня 1944 р. вніс до ЦК КП/б/У відповідні пропозиції. Згідно з ними, орієнтовна кількість населення, яке треба було прийняти, становила 240 тис. чол., або 60 тис. господарств. З них 192 тис. осіб (80%) планувалося поселити в західних областях, а 48 (20%) — у східних [28, с. 134]. Останніх плану-

валося розселити в колишніх німецьких, грецьких, болгарських та інших колоніях, що лежали після війни в руїнах. Тобто, вже у перший місяць роботи переселенських комісій відбулися зміни в географії направлення на розселення українських переселенців із теперішніх теренів Польщі.

З направленою протягом жовтня — листопада 1944 р. із Закерзоння до південних областей кількістю переселенців радянська влада на місцях впоратися не змогла: наростали проблемні моменти у розташуванні та господарському влаштуванні. Головним серед інших було житлове питання. Від його вирішення залежала як географія розташування, так і кількість депортованих у кожній області УРСР.

Зважаючи на проблемні моменти у прийомі переселенців, у грудні 1944 р. уже було складено третій план (Додаток А). За цим планом найперспективнішими областями розселення визначалися: Ворошиловградська, яка надавала 8729 місць для сімей депортованих, Запорізька — 8283, Миколаївська — 7671, Сталінська — 7293 тощо [2, арк. 107; 27, с. 235]. Основною метою розширення географії розселення прибулих був усім знайомий радянський плановий резерв. Саме нововведені до географії розселення області брали на себе план резерву на розміщення 22501 родини депортованих із загального резерву по 11 східних областях у 24636 сімей. Так, до Ворошиловградської області планувалося направити 2800 родин, а резерв до цієї ж області складав 5929, до Сталінської — 5400, резерв області — 1893, до Харківської — 1600 сімей, резерв складав — 4000 [13, арк. 133; 14, арк. 133].

Станом на 1 січня 1945 р. до Західного регіону розселення було подано 3862 заяви, Південного — 34349, а до Східного — лише 6. В інші області УРСР — 14. Такий стан речей не відповідав плановим програмам відновлення та відбудови промисловості й колгоспів центральних і східних областей України. Тому, починаючи з весни 1945 р. і завершуючи липнем 1946 р., географію розселення переселенців повністю визначали референти на місцях виходу в Польщі. Це підтверджує збільшення кількості депортованих, прибулих на терени Східного регіону в 1945 р.: станом на 15 червня — 5256 сімей кількістю 21873 особи; 15 жовтня — 9816 сімей кількістю 43157 осіб.

Наприкінці березня 1945 р. у Південний і Східний регіон прибуло 93,1% українців із Польщі або 19796 родин (71839 осіб) [22, арк. 162—165; 23, арк. 35—39]. Надалі кількість переселенців, що направлялись за Збруч, у відсотковому відношенні до загальної кількості депортованих постійно зменшувалася (Додаток Б). Так, станом на 1 вересня 1946 р.: у Західному регіоні розселення знаходилося 77885 сімей кількістю 309867 осіб; у Південному — 22611 сімей кількістю 106237 осіб; у Східному — 10033 сім'ї кількістю 44378 осіб; в інших областях — 6 сімей кількістю 18 осіб [24, арк. 262—265].

Цікаво розглянути географію розселення та кількість депортованих у східних областях УРСР. На цьому терені прибулих розмістили у 12 районах Ворошиловградської, 22 — Сталінської та 10 — Харківської областей. Частина з них опинилась у колишніх німецьких колоніях. Так, переселенці, які потрапили до Ворошиловградської області, були розміщені групами у колишніх німецьких колоніях, що розташовувалися в Краснодонському, Ново-Айдарському, Ново-Світлівському, Старобільському та Успенському районах. З 301 родини прибулих планувалося створити 9 переселенських колгоспів. Та лише 25 січня 1946 р. ці громади у німецьких колоніях створили переселенські колгоспи: 4 — в Успенському і по одному колгоспу в Новосвітлівському, Старобільському і Ново-Айдарському районах [26, с. 3; 4, арк. 15—16; 5, арк. 24—24 зв.; 6, арк. 25—25 зв.; 12, арк. 26].

У Сталінській області депортовані також потрапили до колишніх німецьких колоній, але самостійних переселенських колгоспів створено не було, тільки у колгоспі «Червона поляна» Старобешівського району евакуйовані родини складали 50% його членів (з 29 — 15 депортованих) [25, с. 64]. У Харківській області не було створено самостійних колгоспів із переселенців, хоча спершу вони «мали бажання організуватися в самостійний колгосп…» [11, арк. 118]. З часом планувалося розвантажити лише Близнюківський район і перемістити депортованих у німецькі колонії № 1 і № 2 Тавежнянської та № 3 Олександрівської сільрад Сахновщанського району, де можна було розмістити близько 50 родин. Запропонований варіант об'єднання у переселенські колгоспи було відхилено самими українцями через певні незручності повторного переселення [7, арк. 2; 8, арк. 40; 10, арк. 102—102 зв.].

Основна кількість депортованих, яка прибула до східних областей УРСР, походила з сіл Західної

Додаток А

Управление СНК
УССР по эвакуации.
2 декабря 1944 года

/ Подгорный /

ПЛАН

расселения по областям эвакуируемых с территории Польши
/ по плану № 3 Управления по переселению /

№ пп	Название уездов	Всего семей	В том числе по областям / семей /										
			Одесская	Днепропетровская	Херсонская	Запорожская	Николаевская	Кировоградская	Сталинская	Ворошиловградская	Харьковская	Полтавская	Сумская
1.	Белгорайский	2900	—	300	—	1200	400	400	600	—	—	—	—
2.	Владавский	4500	—	800	600	700	1200	—	600	300	—	300	—
3.	Грубешувский	5100	300	1800	500	800	1000	—	400	—	300	—	—
4.	Замостьевский	400	—	200	200	—	—	—	—	—	—	—	—
5.	Красноставский	800	300	—	—	—	300	—	200	—	—	—	—
6.	Кросновский	900	300	—	—	—	300	—	300	—	—	—	—
7.	Лисковский	3100	300	200	400	400	800	—	600	400	—	—	—
8.	Любачувский	2600	400	—	—	800	600	—	—	800	—	—	—
9.	Перемышльский	2800	—	—	700	400	800	—	600	300	—	—	—
10.	Санокский	3900	400	200	1200	1000	400	—	300	—	400	—	—
11.	Томашувский	7300	800	500	1200	1300	1000	300	1000	300	300	300	300
12.	Хелмский	5700	400	1600	800	800	500	300	—	400	300	300	300
13.	Ярославский	2700	400	—	400	500	—	—	800	300	300	—	—
	Итого	42700	3600	5600	6000	7900	7300	1000	5400	2800	1600	900	600
	Резерв	**24636**	**388**	**643**	**350**	**383**	**371**	**4488**	**1893**	**5929**	**4000**	**4077**	**2114**
	Всего	57886	3988	6243	6350	8283	7671	5488	7293	8729	5600	4977	2714

РЕФЕРЕНТ ГЛАВНОГО УПОЛНОМОЧЕННОГО
ПРАВИТЕЛЬСТВА УССР ПО ЭВАКУАЦИИ / БАТРУК /

ЦДАВОВУ. — Ф. 4959. — Оп. 1. — Т. 1. — Спр. 3. — Арк. 133.

Додаток Б

Інформація «Про хід евакуації українського населення з території Польщі до районів УРСР» станом на 01.05.1946 р.

Області розселення переселенців	Кількість родин	Кількість Осіб
Запорізька	8574	31211
Одеська	6875	24474
Дніпропетровська	5637	21349
Херсонська	4660	16392
Миколаївська	3862	12804
Сталінська	3044	13201
Кіровоградська	2299	10240
Полтавська	1910	8171
Ворошиловградська	1348	6317
Харківська	929	4241
Сумська	553	2208
Вінницька	6	18
всього по Східних областях:	**39697**	**150616**
Тернопільська	21969	90150
Львівська	11550	44266
Дрогобицька	5613	21553
Волинська	3642	12287
Станіславівська	3162	11799
Рівненська	1038	3793
всього по Західних областях:	**46974**	**183848**
загалом:	**86671**	**334474**

ЦДАГОУ. — Ф. 1. — Оп. 23. — Спр. 2606. — Арк. 262—265.

Лемківщини. Наприклад, із Горлицького повіту до районів Ворошиловградської області було направлено 307 родин переселенців, а саме до залізничних станцій розвантаження: Лисичанськ — 141 родина, Бразоль — 162, Старобільськ — 2, Новий Айдар — 1, Ровеньки — 1; до Сталінської області: Іловайськ — 2, Сталіно — 1, Добропілля — 73, Авдіївка — 5, Красногорівка — 228, Гаврилівка — 1; до Харківської області: Близнюки — 327, Переддонбасівка — 127, Харків — 1 та Богодухів — 84 [3, арк. 40]. З Ясельського повіту до станцій Ровеньки, Старобільськ, Новий Айдар Ворошиловградської області було направлено 604 родини переселенців; до Деміївки, Доброполя, Іловайська Сталінщини — 1087; до Змієва Харківщини — 32 [19, арк. 8; 20, арк. 14—15]; з Ново-Санчівського повіту до станцій Довжанська, Верхня-Дуванка, Новий Айдар, Ровеньки Ворошиловградщини прибуло 548 родин, до Барвеноково, Рой, Іловайська, Доброполье Сталінщини — 719, а до Дубово, Маночоновки, Краснопавлівки і Краснограду Харківщини — 317 [17, арк. 32—33; 18, арк. 34—40].

Закерзонці з інших повітів Польщі були досить нечисленними у загальній кількості. Наприклад, з Влодавського повіту до східних областей УРСР було направлено лише 19 родин: 15 до Сталінської та 4 до Харківської [16, арк. 49]; 178 родин (702 особи) з Білгорайського виїхали до Сталінської області, де розвантажились на станціях в Артемівську (46 господарств), Маріуполі (113) і Сталіно (19) [15, арк. 44]; до Ізюмського району Харківської області прибуло 33 родини або 117 переселенців з Білостоць-

Додаток В

Кількість переселенців із Польщі на території Ворошиловградської, Сталінської та Харківської областей станом на 01.01.1950 р.

№	Район проживання	Кількість родин	Кількість осіб
1.	Успенський	99	449
2.	Новоайдарський	86	431
3.	Ровеньківський	31	135
4.	Олександрівський	12	49
5.	Старобільський	11	31
6.	Свердловський	9	30
7.	Новосвітловський	7	24
8.	Станично-Луганський	5	24
9.	Білокуракінський	3	16
10.	Боково-Антрацитівський	3	11
11.	Краснодонський	2	11
12.	Попаснянський	1	6
13.	Кам’янобрідський	1	3
всього по Ворошиловградській області:		270	1220
1.	Старобешівський	96	359
2.	Тельманівський	82	359
3.	Селидовський	77	273
4.	м. Макіївка	41	112
5.	м. Горлівка	37	109
6.	Костянтинівський	36	116
7.	Мар’їнський	34	125
8.	Авдіївський	31	120
9.	Червоноармійський	28	123
10.	Новомлинівський	23	113
11.	Волновахський	23	100
12.	Андріївський	22	98
13.	м. Жданово	22	59
14.	Харцизьський	21	102
15.	Амвросіївський	21	77
16.	Володарський	20	67
17.	Добропільський	19	64
18.	Ольгинський	16	70
19.	Дзержинський	10	48
20.	Катиківський	7	27
21.	м. Єнакієво	7	15
22.	Приморський	6	24
23.	Артемівський	5	25
24.	м. Слов’янськ	3	10
25.	Сніжнянський	1	5
всього по Сталінській області:		688	2610
1.	Близнюківський	43	162
2.	Коломакський	29	144
3.	Богодухівський	27	134
4.	Лозовський	18	78
5.	Харківський	10	36
6.	Барвенківський	6	39
7.	Змієвський	4	16
8.	Ізюмський	2	5
всього по Харківській області:		139	614
загалом по східним областям:		1097	4444

ЦДАВОУ. — Ф. 4626. — Оп. 1. — Спр. 66. — Арк. 95; Спр. 68. — Арк. 142; Спр. 69. — Арк. 183.

кого повіту [9, арк. 39]; з інших повітів лише 8 родин або 20 осіб [21, арк. 7].

Значні недоліки у роботі місцевої влади щодо влаштування депортованих, проблеми з кліматичною та культурно-релігійною адаптацію призвели до масового виїзду прибулих. Станом на січень 1950 р. у східних областях УРСР мешкало 4444 депортованих із теперішніх теренів Польщі українців (Додаток В). Переселенці, які втрималися на місцях, були мало згуртовані та досить швидко асимілювались в радянському суспільстві, про що свідчить їх внутрішньо обласна трудова міграція. Остання значно змінила географію проживання депортованих родин, розпорошивши їх по всіх районах східних областей.

Таким чином, заселення східних областей України депортованим населенням із теперішніх теренів Польщі було сплановане і відповідало польсько-українським міждержавним відносинам, загальнореспубліканським і регіональним потребам. Хоча це була і незначна кількість населення (близько 5300 родин українців Закерзоння), але вона заповнила відчутну демографічну прогалину в колишніх німецьких колоніях і місцевостях винищеного війною місцевого населення. Розселення більш ніж 20 тис. етнічних українців привнесло в 44 райони регіону значний робітничий, культурний і духовний внесок, який відчутний і сьогодні.

Подаємо додатки А—В (мовою оригіналу), в яких містяться відомості з Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (ЦДАВОВУ) та Центрального державного архіву громадських об'єднань України (ЦДАГОУ) про стан розселення переселенців з Закерзоння у східні райони України.

1. Архів Міністерства внутрішніх справ і адміністрації республіки Польщі, Державний архів Служби безпеки України. — Варшава ; Київ : В. в. 2000. — Польща та Україна у 30—40-х рр. XX століття: невідомі документи з архівів спецслужб. — 1008 с.
2. Державний архів Луганської області (далі: ДАЛО). — Ф. Р-1779. — Оп. 3. — Спр. 31. — Лист начальника Управління від 27.12.1944 р. щодо плана розселення українських переселенців із Польщі у Ворошиловградській області — 369 арк.
3. ДАЛО. — Ф. Р-2256. — Оп. 1. — Спр. 108. — Урядова телеграма Мінфіну УРСР № 1007.47 від 10.07.1946 р. щодо завершення операцій розрахунків із переселенцями до кінця 1946 р. — 179 арк.
4. ДАЛО. — Ф. Р-3474. — Оп. 1. — Спр. 1. — Постанова Виконкому Ворошиловградської Облради і Бюро Обкому КП/б/У «Про територіально-господарське влаштування українського населення, переселеного з Польщі до Успенського району від 25.01.1946 р.» — 66 арк.
5. ДАЛО. — Ф. Р-3474. — Оп. 1. — Спр. 1. — Постанова Виконкому Ворошиловградської Облради «Про господарсько-територіальне влаштування українського населення, переселеного з Польщі по Новосвітловському району» б. д. — 66 арк.
6. ДАЛО. — Ф. Р-3474. — Оп. 1. — Спр. 1. — Постанова Виконкому Ворошиловградської Облради «Про господарсько-територіальне влаштування українського населення, переселеного з Польщі по Ново-Айдарському району» б. д. — 66 арк.
7. Державний архів Харківської області (далі: ДАХО). — Ф. Р-3858. — Оп. 3. — Спр. 517. — Акт перевірки стану житлових будівель колишніх німецьких колоній Судиха і Тавежня від 29.03.1946 р. — 98 арк.
8. ДАХО. — Ф. Р-3858. — Оп. 3. — Спр. 517. — Акт проведення огляду будівель представниками переселенців, які з метою розвантаження Близнюківського району мали переселитися до колишніх німецьких колоній Сахновщанського району від 19.04.1946 р. — 98 арк.
9. ДАХО. — Ф. Р-3858. — Оп. 3. — Спр. 360. — Відомості про прибуття українського населення, евакуйованого з Польщі в УРСР та його розселення по Ізюмському району з 13.04. — 20.08.1945 р. — 109 арк.
10. ДАХО. — Ф. Р-3858. — Оп. 3. — Спр. 364. — Доповідна записка старшого інспектора бюро обліку та розподілу робочої сили Харківського Облвиконкому від 11.02.1946 р. щодо вільного житла в колишніх німецьких колоніях Сахновщанського району. — 120 арк.
11. ДАХО. — Ф. Р-3858. — Оп. 3. — Спр. 364. — Доповідна записка від 01.04.1946 р. «Про надання допомоги та господарчого устрою українського населення, евакуйованого з Польщі до УРСР по Харківській області». — 120 арк.
12. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі: ЦДАВОВУ). — Ф. 4626. — Оп. 1. — Спр. 28. — Інформація про організацію окремих переселенських колгоспів по Ворошиловградській області станом на 25.03.1946 р. — 115 арк.
13. ЦДАВОВУ. — Ф. 4959. — Оп. 1. — Т. 1. — Спр. 2. — Плани розселення українського населення з Польщі станом на 11.1944 р. — 158 арк.
14. ЦДАВОВУ. — Ф. 4959. — Оп. 1. — Т. 1. — Спр. 2. — Плани розселення українського населення з Польщі станом на 12.1944 р. — 158 арк.
15. ЦДАВОВУ. — Ф. 4959. — Оп. 1. — Спр. 50. — Довідка про виконання плану розселення по Білгорайському району станом на 25.12.1945 р. — 62 арк.

16. ЦДАВОВУ. — Ф. 4959. — Оп. 1. — Спр. 51. — Довідка про виконання плану розселення по Влодавському району станом на 25.12.1945 р. — 73 арк.
17. ЦДАВОВУ. — Ф. 4959. — Оп. 1. — Спр. 59. — Довідка про виконання плану розселення переселенців із Ново-Санчівського району Краківського воєводства б. д. — 52 арк.
18. ЦДАВОВУ. — Ф. 4959. — Оп. 1. — Спр. 59. — Довідка про відправлені ешелони по Ново-Санчівському у району Краківського воєводства б. д. — 52 арк.
19. ЦДАВОВУ. — Ф. 4959. — Оп. 1. — Спр. 66. — Заключний звіт про евакуацію населення з Ясельського району б. д. — 20 арк.
20. ЦДАВОВУ. — Ф. 4959. — Оп. 1. — Спр. 66. — Довідка про відправлені ешелони по Ясельському району б. д. — 20 арк.
21. ЦДАВОВУ. — Ф. 4959. — Оп. 1. — Спр. 67. — Заключний звіт про прийняте до евакуації та про евакуйоване населення і відправлені вагони по Любліну, інших районах від 09.08.1946 р. — 13 арк.
22. Центральний державний архів громадських об'єднань України (далі: ЦДАГОУ) . — Ф. 1. — Оп. 23. — Спр. 1468. — Інформація про хід евакуації українського населення з Польщі станом на 01.01.1945 р. — 329 арк.
23. ЦДАГОУ. — Ф. 1. — Оп. 23. — Спр. 1468. — Інформація про хід евакуації українського населення з Польщі станом на 15.04.1945 р. — 329 арк.
24. ЦДАГОУ. — Ф. 1. — Оп. 23. — Спр. 2606. — Інформація про хід евакуації українського населення з території Польщі до районів УРСР станом на 01.05.1946 р. — 279 арк.
25. *Алфьоров М.* Депортації українського населення в Донбас 1944—1949 рр. / М. Алфьоров // Схід. — 2004. — № 3. — С. 2.
26. *Алфьоров М.* Слідами депортації / М. Алфьоров // Донеччина. — 2000. — 2 червня. — № 33. — С. 2.
27. *Сергійчук В.* Трагедія українців Польщі / В. Сергійчук. — Тернопіль : Тернопіль, 1997. — 440 с.
28. *Цепенда І.* Українсько-польські відносини 40—50-х років XX століття: етнополітичний аналіз / І. Цепенда. — К., 2009. — 387 с.

Dmytro Baykenych

ON NUMBER AND PLACES FOR SETTLEMENT OF UKRAINIANS DEPORTED FROM POLAND IN THE WESTERN REGIONS OF UKRAINIAN SSR

In the article has been considered deportation of Ukrainian population from Poland to Ukrainian SSR, in particular to eastern regions of the country. The study has brought some data on changes in planes of settling the deportees at the very beginning of the process. Main points of concentration and the number of families re-settled to the east of Soviet Ukraine in the second half of 1940s have been marked.

Keywords: population, deportation, Poland, Ukrainian SSR, settlement, Transcurzonia.

Дмытро Байкенич

КОЛИЧЕСТВО И МЕСТА РАССЕЛЕНИЯ ДЕПОРТИРОВАННЫХ ИЗ ПОЛЬШИ УКРАИНЦЕВ В ВОСТОЧНЫХ ОБЛАСТЯХ УССР

В статье рассмотрена депортация украинского населения из Польши в УССР, её восточные области. Показаны изменения в планах расселения прибывших в начале процесса. Обозначены основные районы сосредоточения и количество семей переселенцев на востоке советской Украины во второй половине 1940-х гг.

Ключевые слова: население, депортация, Польша, Украинская ССР, Закерзонье.



Ярослав ТАРАС

КАМ'ЯНІ ОГОРОЖІ І ВОРОТА МОЛДАВСЬКОЇ САДИБИ[1]

У статті розглянуто архітектурно-конструктивні схеми воріт молдавських садиб: їх композиційне рішення, з'ясовується, як виробився оригінальний стиль в декоративній обробці каменю воріт, розглядається його зв'язок з декором галереї хати, висвітлюються скульптурні мотиви завершення верху стовпа. Матеріал широко ілюструється.

Ключові слова: кам'яні ворота, огорожі, декор, орнамент.

Вулиці і провулки сіл Молдови, де камінь є основним будівельним матеріалом, дуже мальовничі. Вони окреслені суцільними живописними кам'яними огорожами, що нагадують лабіринт, в якому кожен вихід з нього веде в садибу. На перший погляд огорожі із необробленого каменю виглядають незграбними, але в кам'яному хаосі і «грубій» кладці є те, що надає сільським вулицям і селу не тільки неповторності, але й поетичності. Недарма молдавани в своїх піснях порівнюють каміння зі зеленим листям. Широко вживається камінь для огорожі та воріт в селах долини ріки Реут.

У кам'яних огорожах, зложених із рваного каменю черепашника, вміло поєднуються ряди і площини великого каміння з дрібним. Огорожі викладаються майстерно, без використання розчину. Суха кладка дає можливість проходження поверхневих вод через стіну, забезпечує статичність стіни. Висота огорож сягає від 70 см до 2,5 метрів. Огорожі можуть бути у вигляді підпірних стінок, в яких є сходи до садиби.

З розвитком майстерності обробки каменю в багатьох селах з'явились огорожі із гладко тесаного каменю. Найбільше застосування знайшов тесаний камінь для завершення огорож, складених зі рваного черепашника. Завершальний фасонний блок робили трапецієвидного і трикутного січення. Він покращував зовнішній вид огорожі.

Заможні селяни робили суцільні огорожі із однакового розміру тесаного каменю. Поверхня таких огорож членувалася через визначені проміжки виступаючими площинами пілястр-стовпів, між якими робили фільонки, які декорувались.

Селянська фантазія щодо спорудження огорож невичерпна. В центральних районах Молдови можна зустріти огорожі з вдалим композиційним поєднанням каменю і дерева. Найбільш цікавими є огорожі, виконані з тесаних фасонних каменів, що утворюють суцільний ажурний малюнок. Таку огорожу можна зустріти в селах Бранешти Ришканського району і Голеркани Дубосарського району.

Мальовничо виглядають огорожі, в яких основа робиться з каменів різного розміру, близьких до прямокутного січення, а верхня частина — з штучного тесаного каменю з підгонкою швів. Фільонки і стов-

[1] Публікація ґрунтується на польових дослідженнях автора, які відбулися в 1972—1986 рр. з метою написання монографії «Народна архітектура Молдови». Складовою цієї праці є дослідження Захарова.

пи огорож можуть декоруватися різьбою або виступаючим камінням. Народні майстри в огорожах уміло поєднують за розмірами різні формою каміння; це дає можливість створити живописний і врівноважений рисунок огородженої стіни.

Особливе місце в огорожі займають ворота з фірткою, які переривають кам'яну живописну огорожу в місці входу в садибу. Вони своїм солідним виглядом на фоні огорожі не тільки відрекомендовують обличчя садиби, а й створюють просторовий ансамбль, що складається з будинку, погребу та воріт.

В цьому ансамблі кам'яні ворота не виконують такої ролі, як дерев'яні в селах Каларашського, Страшенського районів. Це пов'язано з тим, що в районах, де камінь є основним матеріалом, акцент робиться на будинку, який є центром архітектурного ансамблю.

Монументальності воротам надають стовпи, що стали першими об'єктами кам'яної архітектури Молдови. З них почалась вся кам'яна епопея молдавської архітектури.

На початку це були два гладко обпиляні кам'яні паралелепіпеди, які своїми геометричними формами виділялись на фоні огорож, викладених з рваного каменю. З освоєнням обробки каменю йде процес надання їм більш витончених форм і наповнення декором. Природно, це відбувалося під впливом міської архітектури, згідно з якою в Кишиневі в 20—30-ті роки XIX ст. були високі огорожі і глухі ворота з кам'яними стовпами.

Взявши початок в міській архітектурі, народні майстри виробили свій зовсім особливий і оригінальний стиль в декоративній обробці каменю, що цілком відповідав потребам і смакам народу [1, с. 63].

Архітектурно-конструктивна схема воріт проста. Вони складаються з двох чи трьох масивних кам'яних стовпів квадратного (рідше круглого) січення, простір між якими заповнений дерев'яними або решітчастими створами воріт і хвіртки. Висота кам'яних стовпів може бути до 3—4 метрів.

Простір між двома стовпами хвіртки може перекриватися кам'яною аркою, рідше над дерев'яними створами роблять двосхилий дерев'яний скатний дашок.

На стовпах воріт ніколи не роблять дашка, оскільки в цьому немає необхідності, камінь не боїться опадів, та їх кількість у Молдові невелика.

Сама вертикальна площина фасаду стовпів членується виступами, тягами, поясками, завершується кам'яний стовп карнизом. По верху карнизу встановлюють уступами прямокутні плити, які є основою для встановлення скульптурного завершення.

Культура обробки каменю була настільки високою, що народні майстри уміли надавати їм округлу форму і робити декор у вигляді спіралі. На всіх типах стовпів є досить монументальне об'ємно-скульптурне завершення. Знаходячись на найвищому місці, воно добре і різноманітно сприймається з різних точок живописної вулички.

Переважаючим скульптурним мотивом верху стовпа є завершення у вигляді стилізованої кам'яної квітки, яка настільки сильно увійшла в життя народу, що стала молдавським символом. Кам'яні квіти можуть бути масивних або дрібніших форм. Дрібні кам'яні квіти завжди мають більш розвинутий постамент.

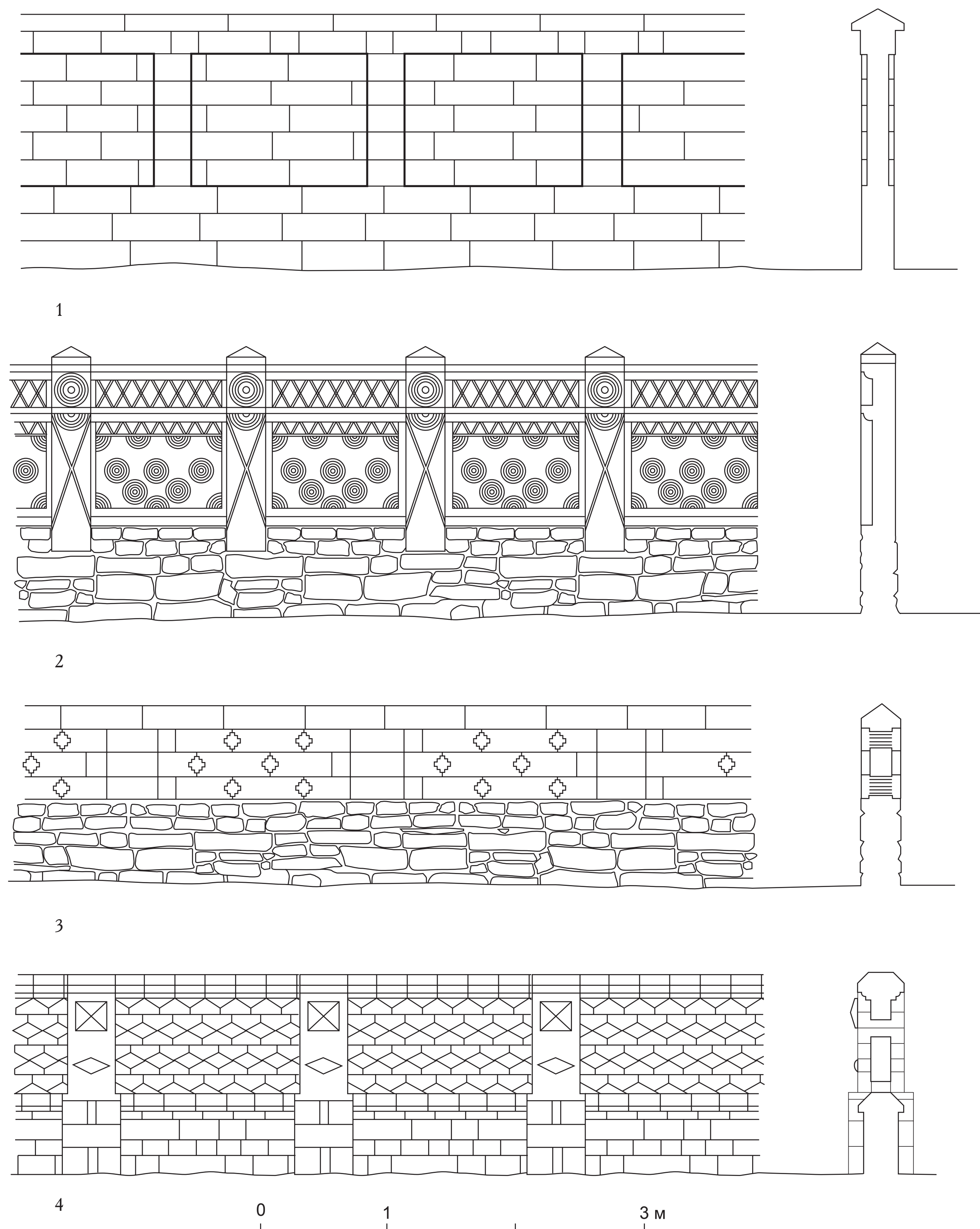
Часто зустрічаються завершення у вигляді геометричної фігури: кулі, піраміди або складніших об'ємних композицій. Трапляються завершення на зразок кам'яних наголовків димарів.

Якщо сам стовп декоративно обробляється тільки з лицевого боку, то його скульптурне завершення, як і верхні профілі карниза, однакове зі всіх сторін.

Скульптурне завершення стовпа добре проглядається з різних точок. Пластична і орнаментальна обробка стовпа розрахована на ближчі точки огляду, тому в лицевій частині переважають неглибокі ніші з прикрасами: по кутах чи в центрі розетки, вазони, та ромби. Ніші мають у плані прямокутну форму або зрізані кути, малюнок в них виконується методом дрібної насічки. Особливо цікаві стовпи, прикрашені гірляндами виноградних грон, орнаментальними вставками у вигляді ромбів, кола зі звисаючою бахромою, вазона з квіткою, виконаних в техніці контурної різьби. Під карнизом лише з лицевого боку можуть розташовуватися своєрідні пояси-сухарики.

Кам'яні ворота за композиційними ознаками можна поділити на дві групи.

До першої групи відносяться ворота, що складаються з двох стовпів і створів між ними. До другої групи — ворота, що мають три стовпи, між якими знаходяться створи воріт і хвіртка. Третій стовп може бути такої ж висоти, як два основних стовпи, але часто його роблять менших розмірів із завершенням, відмінним від головних стовпів. Ворота з двома стовпами походять від міської архітектури Молдови 30—60-х рр. XIX ст., де хвіртки не було.

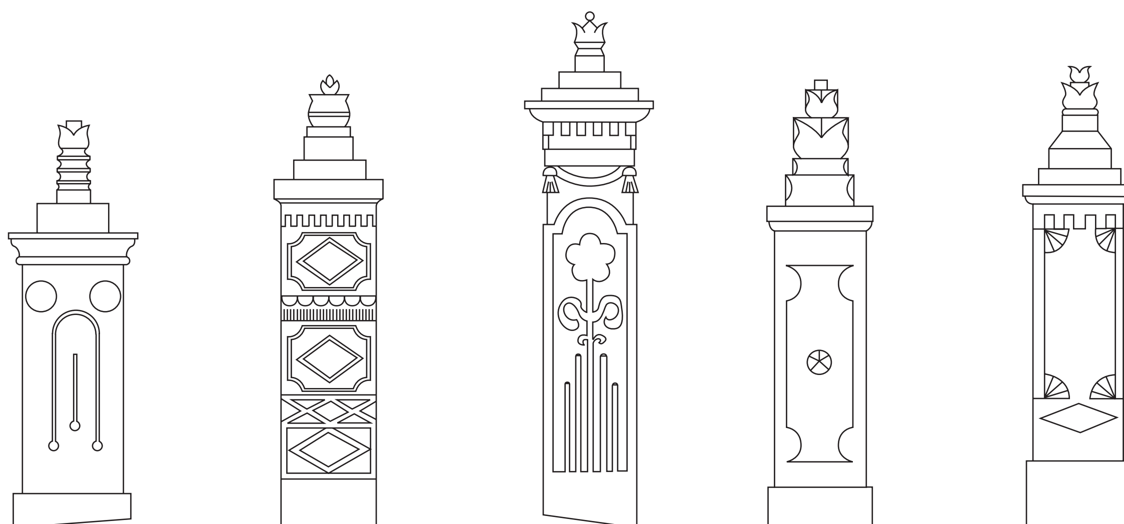


Огорожі садиб. 1 – с. Фурчень (Furchen), Оргеєвський р-н; 2 – с. Кишкарень, Оргеєвський р-н; 3 – Бранешти (Branishte), Ришканьський р-н; 4 – Холеркань (Kholerkan), Дубосарський р-н. Комп'ютерна графіка за рис. А. Захарова

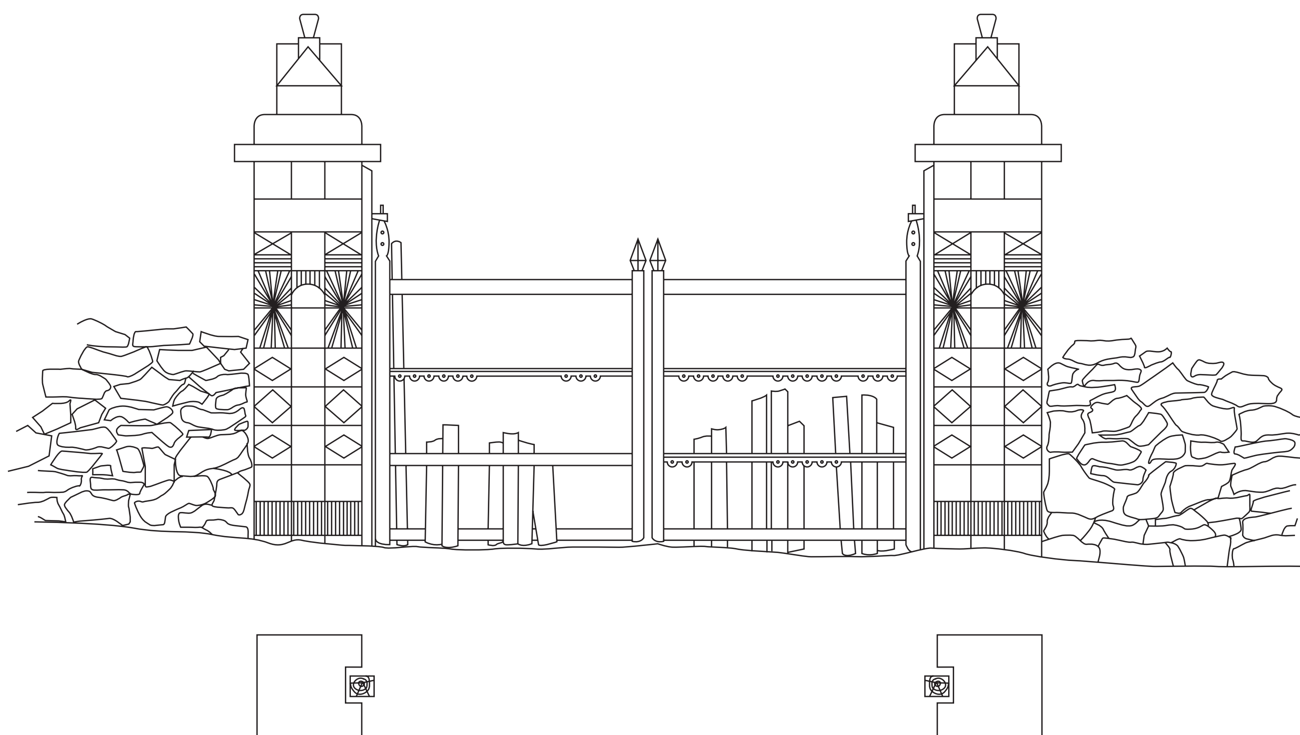
1 2 3 4

5 6 7 8

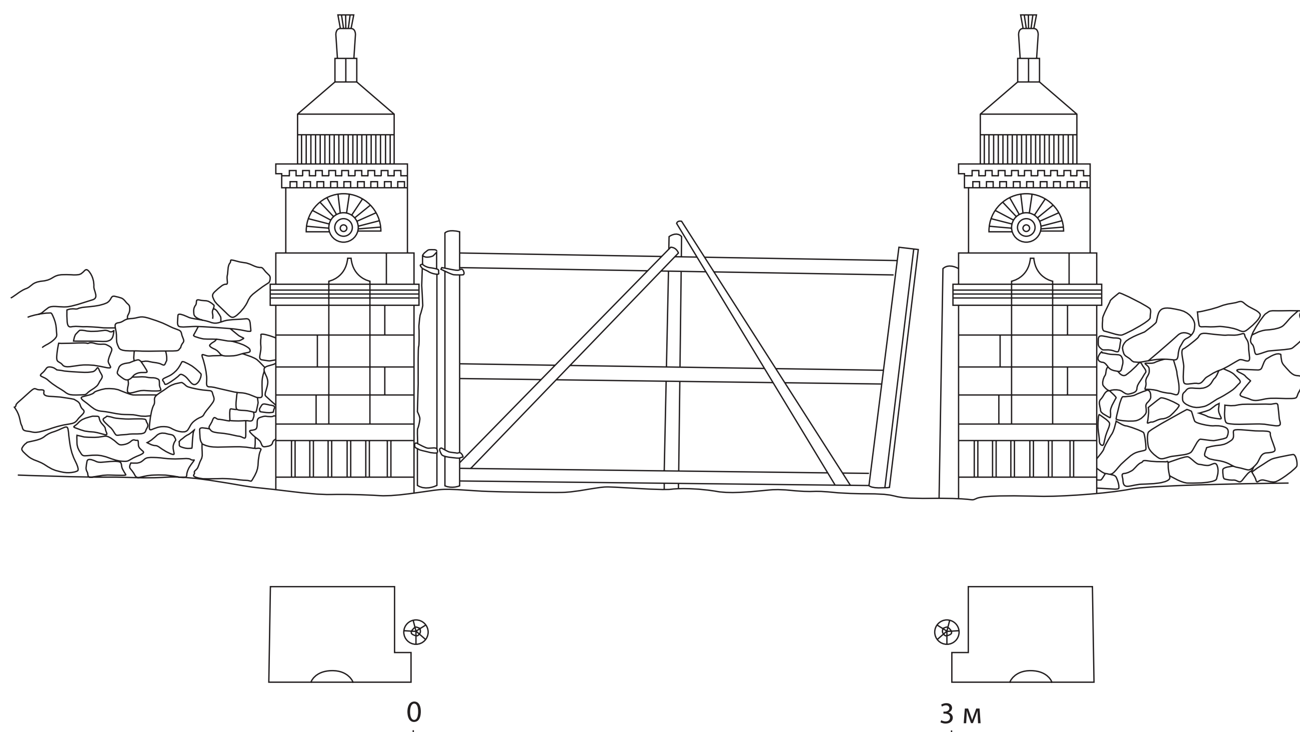
Стовпи воріт. 1 — с. Фєурешть (Feuresht), Криулянський р-н; 2 — с. Желобок (Zhelobok), Оргеєвський р-н; 3 — Похорнічень (Pohornichen), Оргеєвський р-н; 4 — с. Городище; 5 — Слободзія-Душка (Sloboziya-Dushka), Криулянський р-н; 6 — Фурчень (Furchen), Оргеєвський р-н; 7 — Хородище (Khorodishte), Резинський р-н; 8 — Жеврень (Zhevren), Криулянський р-н. Комп'ютерна графіка за рис. А. Захарова



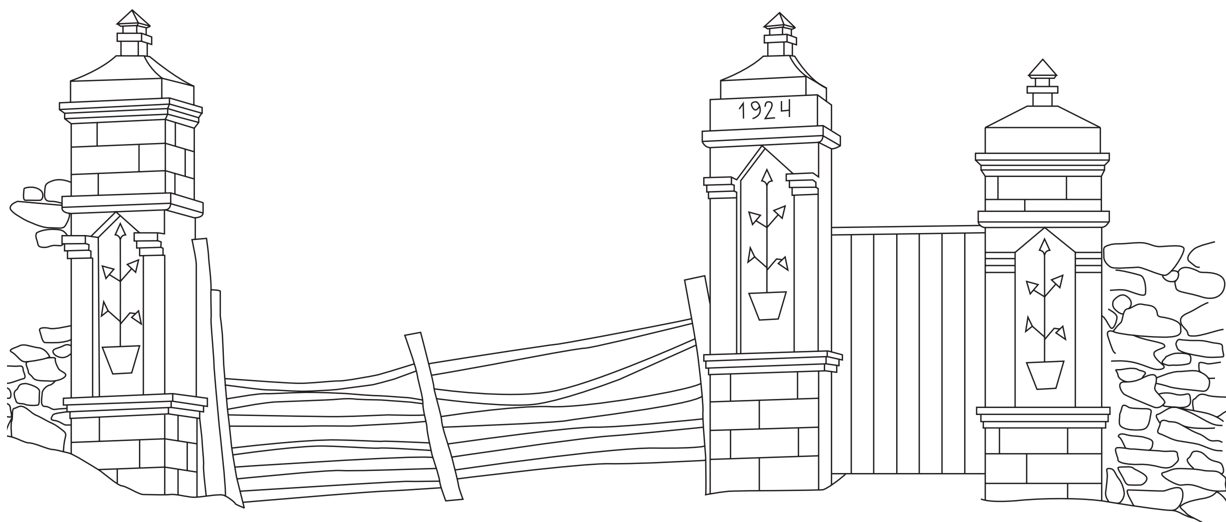
Кам'яні стовпи воріт Центрального р-ну Молдови



Ворота с. Рєкулешть (Rekulesht) Криулянського р-ну. Поєднання двох кам'яних стовпів та дерев'яних воріт. Комп'ютерна графіка за рис. А. Захарова



Ворота с. Жеврень (Zhevren) Криулянського р-ну. Поєднання двох монументальних стовпів з простими дерев'яними воротами



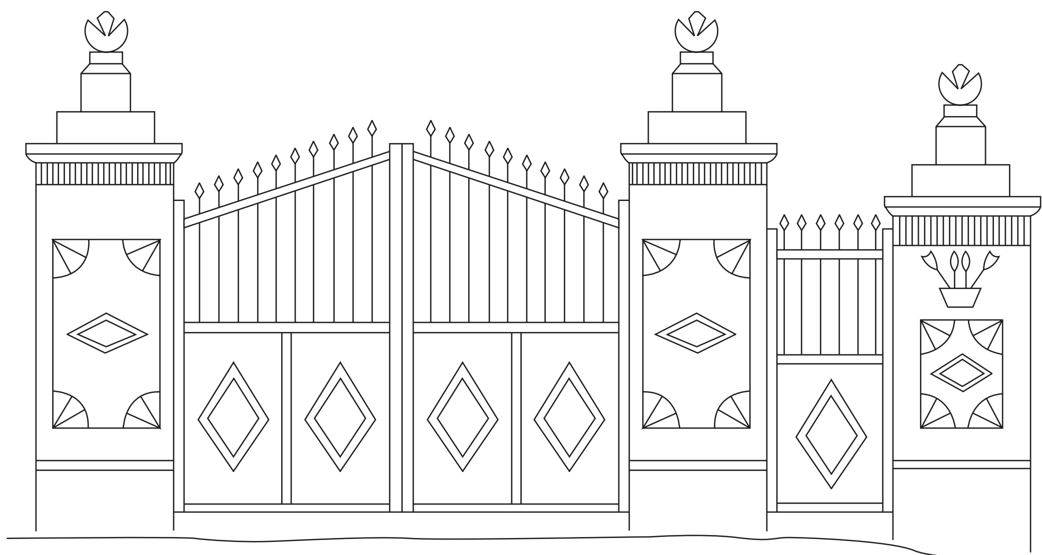
Ворота садиби с. Желобок (Zhelobok), Оргеєвський р-н. Поєднання трьох потужних стовпів з простими створами воріт та глухою дерев'яною фірткою



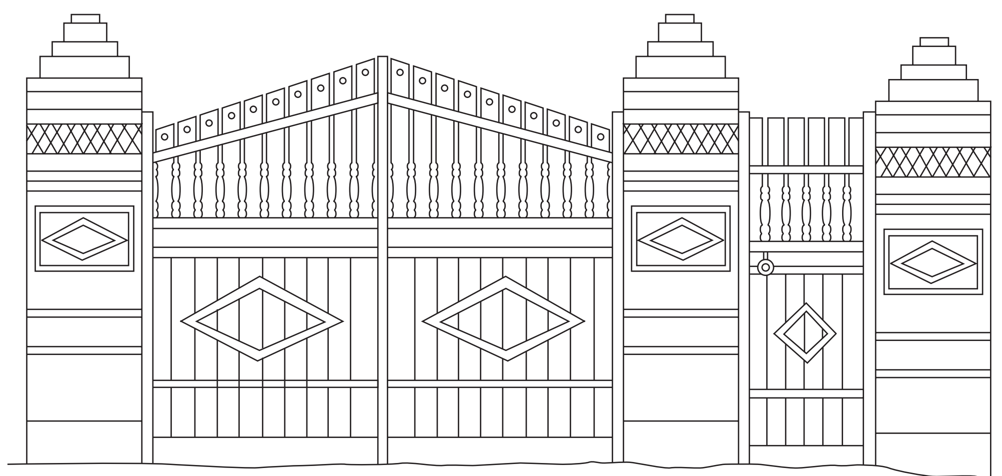
Ворота садиби с. Желобок (Zhelobok), Оргеєвський р-н. Поєднання трьох потужних стовпів з простими створами воріт та глухою дерев'яною фірткою. Комп'ютерна графіка за рис. А. Захарова



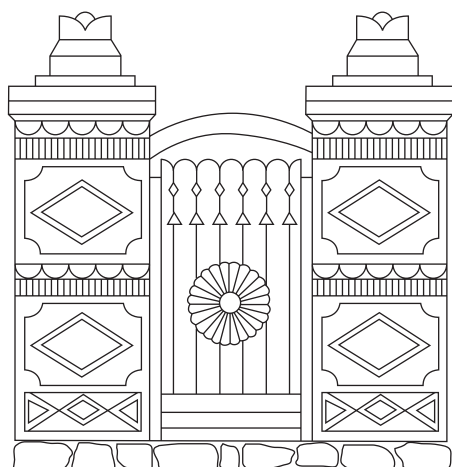
Ворота садиби с. Отак (Otak) Резинського р-ну. Поєднання трьох потужних стовпів та різних за архітектурно-декоративним вирішенням фіртки та воріт. Комп'ютерна графіка за рис. А. Захарова



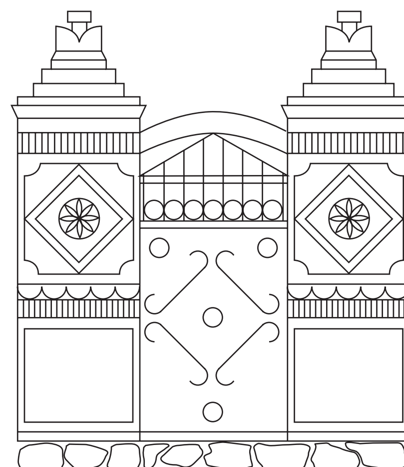
Ворота с. Машкеуць (Mashkeuts) Криулянського р-ну. Поєднання трьох потужних кам'яних стовпів із металевими воротами і фірткою. Комп'ютерна графіка за матеріалами З. Мойсеєнко



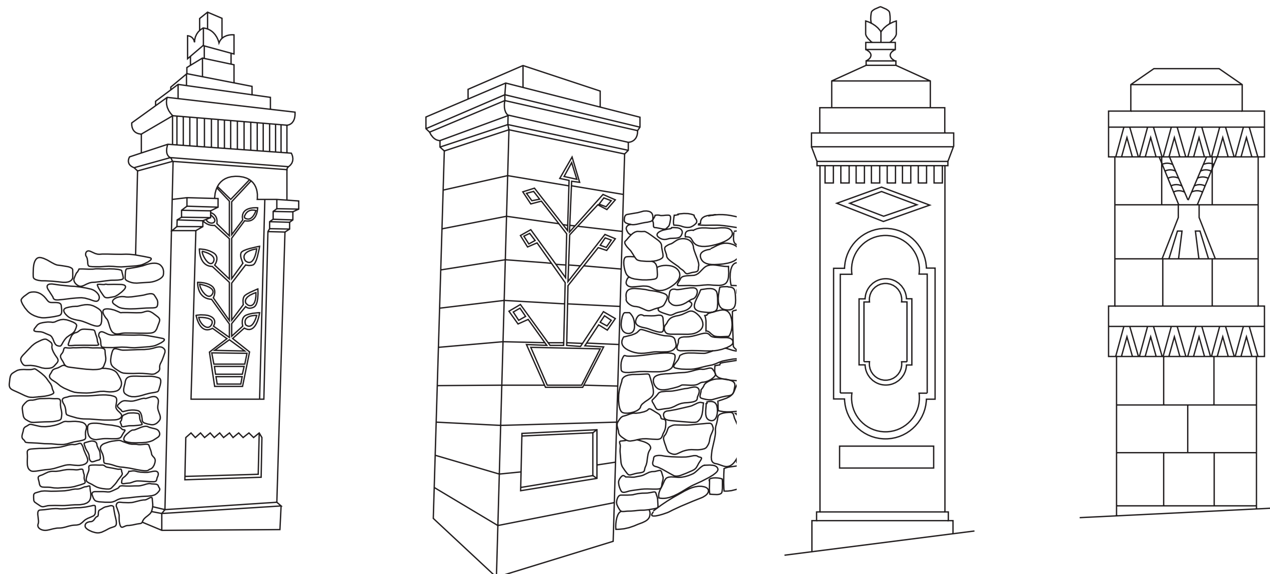
Ворота с. Машкеуць (Mashkeuts) Криулянського р-ну. Поєднання трьох потужних кам'яних стовпів із дерев'яними воротами і фірткою. Комп'ютерна графіка за матеріалами З. Мойсеєнко



Приклад вирішення входу в садибу: поєднання в одне ціле кам'яної різьби стовпів з дерев'яною різьбою фіртки. Долина ріки Реут

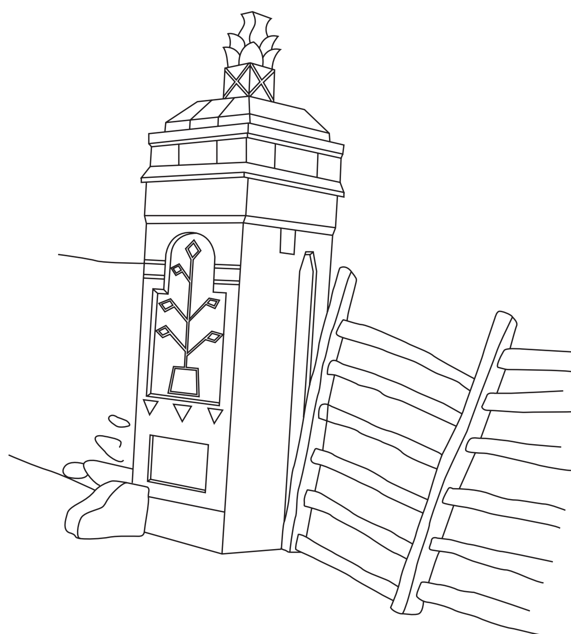


Приклад вирішення входу в садибу: поєднання кам'яної різьби стовпів з декором металевої фіртки. Долина ріки Реут

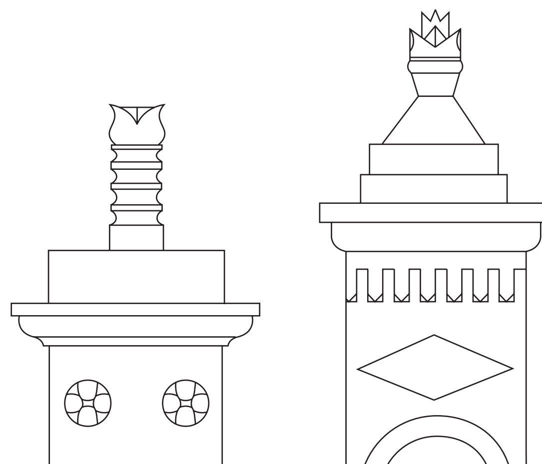


Приклади поєднання кам'яної огорожі до стовпа. Долина ріки Реут

Кам'яні стовпи, с. Требужень (Trebuzhen), Оргеєвський р-н



Приклади поєднання кам'яного стовпа з традиційними створами воріт. Долина ріки Реут



Приклади кам'яних навершень стовпів воріт. Долина ріки Реут

Необхідно вказати, що масивні строгі форми стовпів воріт є контрастними до галереї хати з дрібною кам’яною різьбою, зате весь кам’яний декор знаходиться в стилістичній єдності з декором обробки будинку і погребу. Створи воріт і хвіртка виконуються з дерева. Для надання конструкції жорсткості створи воріт укріпляються діагональними розкосами. Самі створи навішуються на дерев’яні стовпи, що приставлені або втоплені в пазах кам’яних стовпів. Створи переважно решітчасті. Пізніше створи і хвіртку почали виконувати із суцільної дошки, яка має ажурний прорізний рисунок.

Сьогодні можна зустріти створи воріт і хвіртки, виконані з металу.

Поряд з аркоподібними перемичками, які зводились над хвіртками, є балочні, які опираються на дерев’яну коробку хвіртки. Аркоподібні кам’яні перемички виконуються «по кружалам». Технологія споруди воріт наступна: весь кам’яний масив заготовлюється в кар’єрі, потім на місці встановлюєть-

ся, після цього приступають до різьби лицевого боку стовпа. Створи хвірток подібні до отворів дерев'яних воріт: мають внизу глухе поле, а вгорі декороване, організоване на основі прорізних узорних дощок.

На лицеві площині дерев'яних хвірток можна зустріти декор, який має смислове навантаження: виноградне гроно, вазон, солярні знаки, фігури птахів. Необхідно відзначити, що декор кам'яних стовпів воріт у багатьох взірцях добре поєднується з дерев'яним декором створи воріт і хвірток. Для надання контрасту стовпи часто білять вапном.

Ворота з високими архітектурно-художніми якостями можна зустріти в селах Атаки Окницького району; Жеврени, Феурешти та Слободзеа-Душка Криулянського району; Желобок, Бутучени, Фурчени та Погарничени Оргеєвського району, Городище Ришканського району та ін.

1. *Захаров А.И.* Народная архитектура Молдавии. Каменная архитектура центральных районов / А.И. Захаров. — М. : Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960.

Yaroslav Taras

ON STONE WALLS AND GATES OF MOLDAVIAN COUNTRY SEATS

In proposed article have been considered some architectural constructive schemes of gates for Moldavian country seats and their compositional lay; light has been thrown upon the origin of singular styling in decorative processing of gate stones in connection with décor of galleries of homes. Attention has been paid to architectural motifs in the headings of pillars. Materials of study have been accompanied with large amount of illustrations.

Keywords: wall, gate, stone, gallery, Moldavia, décor, motif, pillar.

Ярослав Тарас

КАМЕННЫЕ ОГРАДЫ И ВОРОТА МОЛДАВСКОЙ УСАДЬБЫ

В предлагаемой статье рассмотрены архитектурно-конструктивные схемы ворот молдавских усадеб, их композиционные решения, выясняется происхождение оригинального стиля в декоративной обработке камня ворот, рассматривается его связь с декором галереи дома, раскрываются скульптурные мотивы завершения столпов. Материал широко иллюстрируется.

Ключевые слова: ограда, ворота, камень, галерея, Молдавия, декор, мотив, столп.



Наталія МИХАЙЛЮК

ЖІНОЧІ ВАСИЛІЯНСЬКІ МОНАСТИРІ ВОЗНЕСІННЯ ТА ПЕРЕОБРАЖЕННЯ ГОСПОДНЬОГО В РОГАТИНІ: ІСТОРІЯ, ІКОНОГРАФІЯ ТА СНИЦАРСЬКО-МАЛЯРСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОГО ОБЛАШТУВАННЯ ЦЕРКОВ

Вперше стаття присвячена історії та особливостям сницарсько-малярського облаштування двох монастирських церков Вознесіння та Переображення Господнього. Візитація 1760 року описує розміщений на північний схід від м. Рогатина жіночий монастирський комплекс та фіксує існуючу власність. Збережена в с. Надрічне (колись — Дрищів) Бережанського р-ну монастирська церква Переображення Господнього з іконостасом та престолами є основним об'єктом дослідження. Проведений аналіз художньо-стильових особливостей збережених пам'яток підводить до сміливих припущень їх авторської приналежності.

Ключові слова: монастир сестер Василіянок, іконографія, стилістика, іконостас, Рогатинщина.

Про жіночий монастир в Рогатині (сьогодні — Івано-Франківської обл.) вперше згадано разом з іменами його черниць Домнікії і Анастасії [9, с. 93], що були високоосвічені та «мали голос» у вирішенні певних церковних питань. Їхній земляк Юрій Рогатинець як член Львівського Успенського братства запросив черниць після 1599 року, щоб розпочати заплановану при монастирі у Львові працю. Оскільки виникла гостра полеміка між монахом Іваном Вишенським та членами Успенського братства, а черниці виявилися на боці першого, то після смерті Ю. Рогатинця 1605 року братчик І. Красовський проганяє монахинь з Львівського монастиря [2, арк. 1386—1387]. Пізніші документи стосуються монастирських земель у м. Рогатині. 1616 року міщанин Стефан Коцян дарує власний ґрунт для потреб жіночого монастиря. Про цей документ згадує візитатор о. Миколи Шадурського [1, арк. 544]. 1626 року на користь Приміського жіночого василіянського монастиря Переображення та «Підгородського» Вознесіння Господнього у відповідь на прохання інокинь Макарії, Серафини і Марії, зрікся прав над ними Унівський монастир в особі ігумена о. Гедеона Заплатинського [11, с. 68].

Докладний опис монастирських будівель згадується щойно в 1760 році [1, арк. 554—569]. Монастир був обгороджений парканом з дерев'яних брусів. Трьохверхий храм Переображення Господнього 1733 року, покритий ґонтою, знаходиться на подвір'ї між 8-ма хатками зі сіньми. Всередині церкви — іконостас гарної сницарської та малярської роботи з намісним, апостольським та пророчим рядами. Намісні ікони Христа, Богородиці та св. Миколая покриті срібними шатами [1, арк. 554—556]. В молільному ряді центральна ікона Архієрея і пристоячих — зі срібними позолоченими коронами. Голови дванадцяти апостолів прикрашені простими білими коронами. Перед іконами 13 свічок на металевих підсвічниках. Намісні ікони прикрашені гарними давніми хрестами та свічками. В святилищі — «прекрасний» різьблений престіл з іконою Богородиці, яка намальована на дерев'яній плиті, з різьбленим і позолоченим тлом. Ікона прикрашена короною і дерев'яною золоченою шатою. Над проскомидійником розміщено дві ікони, мальовані на дерев'яній плиті — Євхаристію та Святих Пустельників Онуфрія Великого та Петра Атонського. В святилищі розміщені ще два інші образи, мальовані на полотні: Розп'яття Господнє та

Таблиця 1

Малярське облаштування монастирського храму Переображення Господнього в 1760 році [1, арк. 554—569]

№	Назва ікони, іншої церковної речі	Матеріал	Додатковий опис ікони	Місце знаходження
11	Антимінс Атаназія Шептицького Єпископа Львівського 1727 р.	Полотно	З реліквіями	На престолі під обрусом
22	Ікона Пресвятої Богородиці	Дерево, позолота, шата з дерева, корона, коралі	Сницарської роботи по боках, малювання з позолотою, шата з дерева, також позолочена, корона визолочена, коралів невеликих три шнурки	Над престолом
33	Кивот	Дерево, позолота		На престолі в святилищі
4	Дарохранильниця	Метал	«Пушка мосяжна цинова»	В кивоті
5	Ікона Євхаристії	Дерево	Маленька	Над жертовником
6	Ікона св. Онуфрія Пустельника і св. Петра Афонського	Дерево		Над жертовником
7	Розп'яття Господнє	Полотно		Над вівтарем
8	Ікона Жертвування Пресвятої Богородиці (тобто — Введення в храм Пресвятої Богородиці)	Полотно		Над вівтарем
9	Плащаниця	Атлас	На атласі червонім мальована, полотном берлінським голубим підшита	У святилищі
	«Деісіс» з_апостолами, пророками і намісними іконами, з них:	Дерево, 3 срібні позолочені корони	Сницарської гарної роботи і малювання	Іконостас
10	Ікона Архієрея з Богородицею та Іваном Хрестителем «на Деісісі»	Дерево, 3 срібні корони	Сницарської гарної роботи і малювання, одна велика свічка воскова на зелено помальована на підсвічнику залізнім перед Архієреєм	Іконостас
1 11	Апостоли	Дерево, 12 білих металевих коронок	Сницарської гарної роботи і малювання, 12 свічок воскових на зелено помальованих на підсвічниках залізних	Іконостас
1 12	Пророки	Дерево	Сницарської гарної роботи і малювання	Іконостас
113	Царські врата	Дерево	Сницарської гарної роботи і малювання, перед Царськими вратами лампа мосяжна висить побілена	Іконостас
114	Ікона Спасителя	Дерево, срібна шата	Сницарської гарної роботи і малювання, перед образом прибраний дерев'яний хрест старосвітської роботи та ліхтар мойсяжний	Іконостас Намісний образ
115	Ікона Пресвятої Богородиці	Дерево, срібна шата	Сницарської гарної роботи і малювання. Перед образом прибраний дерев'яний хрест старосвітської роботи та ліхтар мойсяжний	Іконостас Намісний образ

Продовження таблиці 1

№	Назва ікони, іншої церковної речі	Матеріал	Додатковий опис ікони	Місце знаходження
116	Ікона св. Миколая	Дерево, срібна шата	Сницарської гарної роботи і малювання. Перед образом прибраний дерев'яний хрест старосвітської роботи та ліхтар циновий зі свічками восковими	Іконостас Намісний образ
117	Вівтар з іконою Пресвятої Тройці	Дерево, полотно, 3 срібні корони	Зі спеціальними ангелами сницарської давньої роботи, на тім же образі 3 срібних невеликих коронки	В наві храму, на місці лівого крилосу біля стіни
118	Антимінс Варлаама Шептицького, Єпископа Львівського, з реліквіями	Полотно	На престолі з образом Пресвятої Тройці	В наві храму, на місці лівого крилосу біля стіни
119	Процесійний дерев'яний хрест	Дерево		В наві храму
220	Хоругви	Полотно	Невеликі, дві	В наві храму
221	Ікона Переображення Господнього	Дерево		В притворі праворуч
222	Ікона Пресвятої Богородиці	Дерево	З престолом	В притворі ліворуч
223	Страсті Христові Стаціями	Дерево	—	В наві храму
224	Страшний Суд	Дерево	—	В наві храму
225	Ікона «Десять євангельських дів»	Дерево	—	В наві храму
226	Інші ікони	Полотно	—	В наві храму
227	Гріб Господній	Дерево	—	В притворі

Введення в храм Пресвятої Богородиці (див. табл. 1). У лівому крилосі нави — різьблений престіл з ангелами. На нім — мальована на полотні ікона Пресвятої Тройці з трьома срібними невеликими коронами та антимінсом Львівського єпископа Варлаама Шептицького (з реліквіями), під обрусом схованим [1, арк. 556]. У притворі — ікона Переображення Господнього та Богородиці (з престолом), а також — Гріб Господній. У наві храму по обидва боки ікони: Страсті Христові зі стаціями, Страшний Суд, Десять євангельських дів, та інші мальовані на полотні і не вказані.

У контракті від 1733 року подано, що Андрій Теребужко є майстром-теслею головної монастирської церкви Переображення Господнього. Кошти за роботу покрили самі черниці. Поряд з церквою — дубова дзвіниця, покрита ґонтою, та будиночки. В них живуть монахині, а також «світські» люди, які працюють при монастирі. За цими будиночками простягся монастирський сад і городи.

На південь від головного новішого храму розміщена монастирська трапезна з двома куполами, покритими білою бляхою [1, арк. 557]. Раніше це була монастирська церква Вознесіння Господнього. Всередині — «старовинний» іконостас гарної сницарської роботи (див. табл. 2).

Згідно з постановами Замойського Синоду (1720) в трапезному храмі відправляти літургічну службу не дозволено. Незадовго після візитації 1760 року сестер зобов'язали всі ікони з трапезної перенести в притвір храму Переображення Господнього. Отець М. Шадурський не задоволений певним порядком і монастирськими звичками, оскільки вони не відповідають вимогам згаданого Синоду.

В 1768 році монастир ліквідовано [7, с. 54], а сестри за розпорядженням Галицького Офіціала о. Григорія Тиховича були змушені переселитися до жіночого василіянського монастиря в Словіті [4, арк. 14]. В 1772 році церкву Переображення Господнього разом з малярським та сницарським наповненням про-

Таблиця 2

Малярське облаштування трапезного храму Вознесіння Господнього сестер Василіянок в Рогатині (старий храм)

№	Назва ікони, іншої церковної речі	Матеріал	Дотатковий опис ікони	Місце знаходження
1	«Деісіс» з Апостолами, пророками і намісними іконами	Дерево	Старосвітської сницарської роботи і малювання	Іконостас
2	Ікона Коронування Пресвятої Богородиці	Дерево	Процесійна ікона	Над престолом
3	Ікона Пресвятої Богородиці	Полотно	—	Над престолом
4	Інші ікони	Полотно	Декілька	Над престолом і жертовником

дано до села Дрищів (тепер с. Надрічне, Бережанського району) [3, арк. 30]. На новому місці церкву перебудували на однобанну в 1777 році [12, с. 8], добудовано присінок з бароковим причілком і в 1789 році покрито новим дахом [3, арк. 30].

Храм знаходиться в с. Надрічне до сьогодні (іл. 1).

Коротку історію церкви з фотофіксацією подає В. Слободян [13, с. 144—146]. Поїздка у с. Надрічне виявила, що у святилищі — пишний бароковий вівтар з ангелами. По центру — ікона Воскресіння Христового, а вверху над нею в різьбленому картуші потемніла від часу композиція Святого Сімейства — Богородиця, опікун Йосиф та дванадцятилітній Ісус. На престолі — дерев'яний різьблений і золочений кивот [13, с. 145].

Згаданий іконостас (540 х 660) відділяє святилище від нави вірних і разом з предельними іконами складає п'ять ярусів та завершується Розп'яттям з Пристоячими. Крім предел («Жертва Авраама», «З'явлення Христа Петру Александрійському», «Св. Констянтин і Олена» та «Христос і самарянка») в іконостасі — чотири намісні ікони — Христос Вчитель (100 х 65), Богородиця-Одигітрія (100 х 65), празничною залишилася ікона Переображення Господнього (100 х 65), як було в монастирському храмі. На північ від Царських врат — ікона св. Миколая (100 х 65). Всі чотири намісні ікони є зазначені у згаданому візитаційному записі 1760 року. Подвійний карниз з рапортною вставкою різьблених акантових листків, що чергується з гладкою поверхнею, припущений над дияконськими вратами і від центру пірамідально спускається вниз та переходить в горизонтальну лінію над бічними намісними іконами. Трилистий бароковий проріз Царських врат підкреслено горизонтальним вище розміщеним подвійним карнизом. По центру іконостаса в характерній овальній рамі — ікона Тайної вечері. Конструкція іконостаса є пірамідальною. Саме таке композиційне рішення є найбільш поширеним в середині XVIII ст. (іл. 2).

Дванадцять святкових ікон того ж регістру (ряду) від центру по обидва боки сходинками спускаються вниз, переходячи на трьох крайніх в прямолінійне горизонтальне розташування. Симетрично над ними розміщені однофігурні ікони мольного ряду, розділені різьбленими колонами. Традиційно апостольський ряд спрямований до центральної ікони Христа на престолі з пристоячими Богородицею та Іваном Хрестителем. В круглих картушах вище розміщені дванадцять пророчих ікон, оточених бароковою різьбою стилізованої рослинної галузки з листям. Вони двома рядами завершують іконостас таким чином, що посередині над двома круглими картушами пророчих ікон розміщений третій картуш зі старозавітним праведником. Така симетрична композиція двічі повторюється по обидва боки. Над центральною іконою Моління в овальній, пишно декорованій акантовим листям рамі, підноситься ікона Оплакування Христа. Увінчує іконостас Розп'яття з двома Пристоячими. Іконостас містить 47 ікон.

Різьба іконостаса, за нашими висновками, належить до середини — кінця 30- х років XVIII століття. Іконографічний ансамбль постає незадовго після побудови храму (1733). Аналізуючи попередню, значно багатшу роботу цього ж майстра — іконостас церкви Пресвятої Тройці в м. Поморянах (1727) та його наступну різьблену композицію до

церкви св. Миколая в Бучачі (1747)[1] [10, с. 354—355], слід визнати, що сестри Василіянки з Рогатина володіли значно меншою частиною коштів, призначених на оплату цієї роботи. Тому кількість глибокої та наскрізної різьби, як і кількість різьблених елементів тут значно менша. Спостерігаємо, що у Поморянах сницар Гнат Стобенський [5, с. 415] соковитіше, глибше і детальніше відобразив той же задум. Композиційне вирішення Царських врат монастирського іконостаса скромніше. Ажурні різьблені вставки з іконою в круглому обрамлені над дияконськими вратами у с. Надрічному наближають нас до того ж конструктивно-стилістичного підходу лише з трохи багатшим сницарським вирішенням кругом ікон овальної форми у м. Поморянах. На руку того ж майстра вказують схожі за композицією і пропорціями обрамлення намісних ікон та колони, що їх розділяють, акантове листя, що оздоблює 12 картушів з пророками та більша за розмірами в овальній рамі найвища ікона іконостаса — Оплакування Христа в с. Надрічне. Різьбу іконостаса рогатинського жіночого василіянського монастиря Переображення Господнього, згідно з композиційним, стилістичним вирішенням та іншими авторськими ознаками, можна вважати роботою Ігнатія Стобенського та його оточення.

Складніше є ідентифікувати маляра живописного комплексу монастирської церкви. На основі збережених зразків важко стверджувати, що сучасний живопис ікон відповідає часу створення різьби іконостаса. Брак датованих аналогій, авторська техніка виконання та колористична своєрідність у вирішенні тілесних партій та драперій ікон наштовхують на припущення про певні перемалювання ікон в кінці XIX — на поч. XX ст. Особливо це зауважуємо у зображенні святих ликів намісних ікон (іл. 3, 4).

Решту іконописних одиниць монастирського комплексу теж «поправлені». Тому, поряд з питання останнього «авторства», не розв'язаною залишається і проблема маляра XVIII ст. Найближчими, на нашу думку, до часу створення іконостаса і не перемальованими, є невеличкі ікони в круглих рамах над обома дияконським вратами. Авторський почерк і «несподіваність» композицій повертають нас до згаданого іконостаса в м. Бучачі. Якщо вважати, що



Іл. 1. Вигляд монастирської церкви Переображення Господнього, збереженої в с. Надрічне Бережанського р-ну Львівської обл. Фото 2012 р.



Іл. 2. Фрагмент монастирського іконостаса з Рогатина, збереженого в с. Надрічне Бережанського р-ну Львівської обл. Фото 2012 р.

бучацькі намісні ікони належать Василю Петрановичу (1680—1759) [14, с. 285], то порівнюючи їх живописний характер, слід визнати, що ікони над одвірками обох дияконських врат цієї ж церкви св. Миколая теж виконані ним (іл. 5, 6).

Колористичним, технологічним, стилістичним та особливим богословським вирішенням іконографічних сюжетів ікони в Бучачі співзвучні зі задумом двох ікон того ж розміщення в монастирському рогатинському іконостасі. В надвратних іконах Мико-

[1] В. Овсійчук помилково вважає бучацьку церкву св. Миколая монастирською.



Іл. 3. Фрагмент намісної ікони Богородиці-Одигітрії монастирського іконостаса з Рогатина, збереженого в с. Надрічне Бережанського р-ну Львівської обл. Фото 2012 р.



Іл. 4. Фрагмент намісної ікони Христа-Вчителя монастирського іконостаса з Рогатина, збереженого в с. Надрічне Бережанського р-ну Львівської обл. Фото 2012 р.

лаївського храму автор порушує питання двох іконографічних традицій: східної та західної. Над південними дияконськими вратами відображено іконографію Нерукотворного Спаса, яка за походженням сягає патристичних часів та знаходить певні джерельні потвердження відповідної давнини[2] [6, с. 59]. Над північними бачимо зображення голови Ісуса Христа в терновому вінку, що з XIII століття, згідно з західноєвропейською іконографічною традицією, називалося іконою Святого Лику, «Vera icon», і в XV столітті без жодного джерельного підґрунтя було переінакшене в історію про «плат (рушник) Вероніки» [6, с. 62].

В рогатинському монастирському іконостасі над північними дияконськими вратами іконописець зобразив голову Івана Хрестителя на полумиску (іл. 7).

Над південними — відтяту голову молодого мученика. Оскільки ікона не підписана, це може бути один з дияконів-мучеників, якому відтяли голову за християнську віру: Януарій, Магнус, Вікентій, Стефан чи Валентин — перший диякон єрусалимський та інші (іл. 8). Не виключено, що зображення відтятої голови може належати мучениці (дияконисі). Ікони мальовані широким експресивним мазком. Автор повністю відмовляється від давньої іконописної техніки м'якого охріння-прописування і є яскравим новатором частково пастозного «ліплення» мазками форми українського іконографічного зображення. Оскільки бучацькі ікони малював жовківський митець Василь Петранович, то його пензлю повинні належати розглянуті нами ікони збереженого рогатинського іконостаса, розміщені над дияконськими вратами. Ще однією важливою особливістю маляра є введення темних фонів в іконографічні сюжети[3] [10, с. 353—357]. Цей елемент також присутній в надвратних іконах.

Розглянувши намісні та інші ікони цього малярського ансамблю, зауважуємо, що всі вони, крім згаданих над дияконськими вратами та одвірків Царських врат є поправлені одним почерком. Сміливе моделювання великих площин висвітлених драперій одягу святих, чітке стилізоване трактування складок, колористичні зіставлення переконують про майстерні поправки ікон в кінці XIX — на поч. XX століть. Детальний аналіз приводить до особи відомого тогочасного українського художника, іконописця та реставратора Теофіла Копистинського. Для експонування на першій українській виставці у Львові 1888—1889 років він від-

[2] Нерукотворний Спас — ікона, згідно з джерелами, не є створена людиною, але є надприродним відбитком лиця Ісуса Христа на полотні в час Його земного життя на прохання царя Едесси Авгара V Ухима.

[3] 1749-й рік поданий як час створення В. Петрановичем іконостаса в м. Бучачі.

реставрував 150 ікон [8, с. 166—190]. Стоячи біля витоків «управильнення іконопису», художник був одним з ведучих і всесторонньо обізнаних майстрів у цій галузі [8, с. 175]. Серед розглянутих іконописних зразків майстра за приклад можна взяти опубліковану ікону євангеліста Івана (1883—1884) з церкви Пресвятої Тройці в с. Вільшаниця Золочівського району Львівської області чи ікону Пророка Мойсея (1905—1912) з іконостаса церкви архістратига Михаїла в с. Рудники Миколаївського району Львівської області [8, с. 187—188]. Особливості колористично-стилістичного підходу маляра в цих іконах проглядаються також у збереженому релігійному малярстві іконостаса зі с. Надрічне. Звернемо окрему увагу на яскраві авторські ознаки живопису Т. Копистинського: особлива побудова очей (надто великі), прописування волосся, пастозне висвітлення тілесних партій з перевагою рожевих відтінків. Згідно з особливостями формування авторського почерку Т. Копистинський працював над іконостасом в Надрічному в період між 1884 і 1905 роками.

Повернемося до давнішого авторства іконописного монастирського комплексу. Василь Петранович як придворний маляр Константина і Якова Собеських оздоблював монастирські церкви, меценатством яких займалися його покровителі. Маляр міг працювати і для рогатинського монастиря сестер Василіянок. На той час (1735—1740 рр.) при Петрановичу був його учень Станіслав Отосельський. Розглянемо і проаналізуємо відомі і підписані роботи маляра Василя Петрановича.

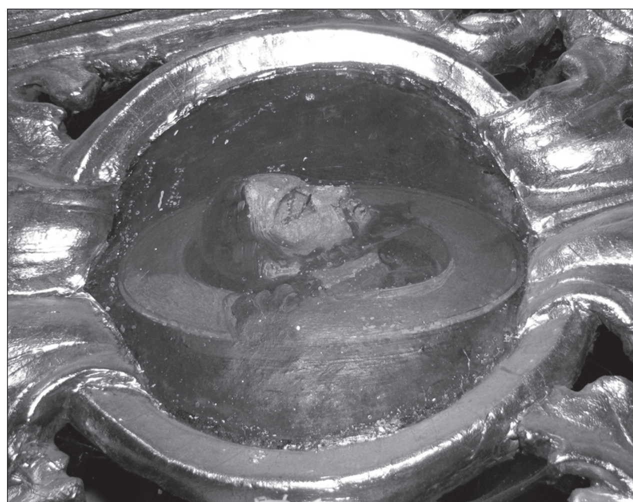
Цікавою є репродукована ікона Богородиці з Підгірець Львівської обл. [10, с. 355]. Повні уста, великі і виразні очі зі синявою райдужної оболонки та трошки припіднятий вверх край верхніх повік, простота образу, досить масивні пропорції Дитяти Христа наводять на думку про ті ж особливості в перемальованій намісній іконі з Надрічного. Простежити авторський почерк жовківського маляра можна і завдяки збереженим у Львівській картинній галереї двом фрагментам центральної ікони з ряду Моління неіснуючого віцинського монастирського іконостаса [10, с. 356—357]. Надзвичайно м'яка світлотінь тілесних партій, круглі більші очі, тонкі підняті вверх брови яскраво контрастують з грубшим моделюванням волосся та натуралістичним трактуванням складок одягу, надаючи іконі надзвичайної життєвості і простоти. Характерним для маляра є жест при зображенні складених пальців долоні легко відводити вбік мізинний палець. Таку художню інтерпретацію руху руки спостерігаємо в ідентифікованому фрагменті зі зображенням св. Йоана Хрестителя. Таку ж характерність зустрічаємо в монастирському іконостасі: намісній Богородичній іконі, в зображенні Пристоячої Богородиці, св. Єлени з предельного ряду, та дитяти, яке веде Ангел Хоронитель (розміщені на південних дияконських вратах). Не виключено, що таку інтерпретацію руху руки можна віднайти в зображеннях інших іконописців. Проте, натуралістичне прописування волосся широкими мазками є рідкістю в тогочасному українському іконописі.



Іл. 5. Ікона «Спас Нерукотворний» над північними дияконськими вратами церкви св. Миколая в м. Бучачі Тернопільської обл. Фото 2007 р.



Іл. 6. Ікона «Плат Вероніки», або «Святий Лик» над південними дияконськими вратами церкви св. Миколая в м. Бучачі Тернопільської обл. Фото 2007 р.



Іл. 7. Ікона «Голова Івана Хрестителя» (на полумиску) над північними дияконськими вратами монастирського іконостаса з Рогатина, збереженого в с. Надрічне Бережанського р-ну Львівської обл. Фото 2012 р.



Іл. 8. Ікона «Голова невідомого Мученика-диякона» (Мучениці?) над південними дияконськими вратами монастирського іконостаса з Рогатина, збереженого в с. Надрічне Бережанського р-ну Львівської обл. Фото 2012 р.

Таку характерність особливо яскраво спостерігаємо у фігурах на дияконських вратах монастирського іконостаса в Надрічному.

Зображення св. Йоана Золотоустого та Василія Великого на одвірках Царських врат залишилися лише частково поправленими. Фарбовий шар лущиться і висипається. Є певні фрагментарні підмалювання. Охристі і зеленкуваті відтінки тла ікон відображають навколишню природу. Трактування ліків одноЙменних ікон на одвірках Бучацького та Поморянського (1746) іконостасів знаходить одно-типне авторське втілення і в церкві Переображення Господнього.

Майстер Хланта Василь Юрієвич, записаний на одвірку хорів в 1990 році, мабуть спричинився до певного поновлення храму, можливо й іконостаса. В той час різьба іконостаса могла була перезолочена. Тло та німби святих покриті бронзовою фарбою, мабуть, трохи раніше. Лише в молільному ряді відчищено золото німбів та тла на центральній іконі. Ікони дванадцяти апостолів цього ряду могли бути перезолочені.

Отже існуючий в храмі святого Миколая в с. Надрічне Бережанського району іконостас, перенесений туди разом з монастирською церквою сестер Василіянок Переображення Господнього з м. Рогатина в 1772 році, є важливим зразком українського малярства та різьби 30—40-х років XVIII ст. Збережені не перемальованими дві ікони, розміщені над дияконськими вратами наближають нас до малярства автора схожих надвратних ікон в Бучачі — Василя Петрановича. Художня мова решти ікон вказує на їх перемалювання в кінці XIX — на поч. XX століття. Високий професійний рівень цих робіт змушує шукати непересічних майстрів іконопису, серед яких яскраво виділяється Теофіл Копистинський. Порівняльний аналіз його робіт підвів до висновку, що в 1884—1905 роках автор міг займатися поновленням монастирського іконостаса, перенесеного сто років раніше до с. Надрічне.

Розкриття нашої теми доповнює невідомі досі сторінки мистецького портрета українського іконопису XVIII ст. в особі «легендарного» Василя (Петрановича), зіштовхує з потужним творчим пошуком національного стилю в малярстві в кінці XIX — на поч. XX ст. та відображає певний фрагмент із творчості Теофіла Копистинського. Третім важливим аспектом цієї теми є запрошення до поглибленого систематичного вивчення малярського наповнення жіночих василіянських монастирських храмів як осередків акумулювання тогочасної культури, яскравим прикладом якого є іконостас монастирської церкви Переображення Господнього монахинь Василіянок в Рогатині.

1. Національний музей ім. [Митрополита] Андрея Шептицького у Львові. Відділ рукописної та стародрукованої книги (далі — НМЛ). — Ркл. 20. — Арк. 544—

569 (3 липня 1760 року. Монастирок Велебних Панн Василіянок Рогатинських).
2. Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІАУ у Львові). — Ф. 9. — Оп. 1. — Спр. 360. — Арк. 1386—1387.
3. ЦДІАУ у Львові. — Ф. 146. — Оп. 13. — Спр. 8264. — Арк. 1—30.
4. ЦДІАУ у Львові. — Ф. 684. — Оп. 1. — Спр. 2870. — Арк. 1—14.
5. *Вуйцик В.* Краснопущанський іконостас Василя Петрановича / Володимир Вуйцик // Записки НТШ. — Том CCXXXXVI. — Львів, 1998. — С. 408—416.
6. *Креховецький Я.* Богослов'я та духовність ікони / Яків Креховецький ; видання 2-ге, доп. — Львів : Свічадо, 2002. — 183 с.
7. *Коссак М.* Монастирі Галичини / Михайло Коссак // Лавра. Часопис монахів Студитського Уставу. — Львів, 1999. — Ч. 9. — 182 с.
8. *Купчинська Л.* Іконопис Теофіла Копистинського: історично-культурна обумовленість творчости митця та спостереження над художніми особливостями його ікон / Лариса Купчинська // Записки НТШ. — Т. CCXLVIII. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Львів, 2004. — С. 166—190.
9. *Мицько І.* Чар архівних свідчень / Ігор Мицько // Жовтень. — 1987. — № 3. — С. 93.
10. *Овсійчук В.* Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок / Володимир Антонович Овсійчук. — К. : Наукова думка, 1991. — 398 с.
11. *Петрушевич А.* Сводная Галицко-Русская Летопись с 1600 по 1700 год / А.С. Петрушевич. — Львів, 1874. — 700 с.
12. *Савчук В.* Надрічне — село над Золотою Липою / Василь Савчук. — Бережани, 1994. — 108 с.
13. *Слободян В.* Храми Рогатинщини / Василь Слободян. — Львів : Логос, 2004. — 251 с.
14. *Gębarowicz M.* Szkice historii sztuki XVII w. / M. Gębarowicz. — Torun, 1966. — 320 s.

Natalia Mykhailuk

ROHATYN BASILIAN CONVENTS OF OUR LORD'S ASCENSION AND TRANSFIGURATION: HISTORY, ICONOGRAPHY AND CARVED ICON-PAINTED FEATURES OF CHURCH INTERNAL EQUIPMENT.

In the article for the first time have been considered some problems of history and peculiarities in carved iconographic finishing of Our Lord's Ascension and Transfiguration Churches. Visitatios of 1760 had described women's monastery complex northwestward from Rohatyn and enumerated convent property. Survived in the village of Nadrichne (previously known as Dryszczów) convent church of Our Lord's Transfiguration with iconostasis and altar table has been the main object of research. Analysis of art-stylistic features in the décor of survived monuments has made possible quite audacious proposals as for their origins.

Keywords: Convent of Basilian Sisterhood, iconography, stylistics, iconostasis, Rohatyn region.

Наталия Мыхайлюк

ЖЕНСКИЕ ВАСИЛИАНСКИЕ МОНАСТЫРИ ВОЗНЕСЕНИЯ И ПРЕОБРАЖЕНИЯ ГОСПОДНЕГО В РОГАТЫНЕ: ИСТОРИЯ, ИКОНОГРАФИЯ И СНИЦАРСКО-ИКОНОПИСНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВНУТРЕННЕГО ОСНАЩЕНИЯ ЦЕРКВЕЙ

В статье впервые рассмотрены проблемы истории и особенности сницарско-иконографического обустройства монастырских церквей Вознесения и Преображения Господнего. Визитация 1760 года описывает расположенный на северо-востоке от г. Рогатына женский монастырский комплекс и фиксирует его собственность. Сохранённая в с. Надричнэ (раньше — Дрыщив) Бережанского р-на монастырская церковь Преображения Господнего с иконостасом и престолами является основным объектом исследования. Анализ художественно-стилистичеких особенностей сохранившихся памятников дает возможность смелых предположений об их происхождении.

Ключевые слова: монастырь сестёр Василианок, иконография, стилистика, иконостас, Рогатынский район.



Ігор БОЙКО

СТАНОВЛЕННЯ ЕТНОЕКОЛОГІЇ ТА ЇЇ ПЕРСПЕКТИВИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАУЦІ

В процесі аналізу розвитку екологічних знань та становлення етноекології як окремої науки встановлено, що етноекологія та дотичні до неї галузі надзвичайно розвинуті та популярні в науковому світі; розвиток української науки про людину в природі відбувався в світовому науковому колі, з якого її опісля вилучила радянська тоталітарна машина. У Радянському Союзі зроблені значні наукові досягнення, які використовуються поза його межами. Сучасні російська, а також чеська, словацька і польська наука та освіта активно інтегруються у світове суспільство та розвивають етноекологію та структурну антропологію. Ці обставини підсилюють необхідність аналогічних інтеграційних процесів українських досліджень.

Ключові слова: етноекологія, культурна екологія, структурна антропологія, етноекосистема, культурне ядро.

Детермінованість народної культури природою, на що звертає увагу кожен етнолог, а також популярність[1] й багатогранність предметного поля етнічної екології та близьких напрямків досліджень[2] змушують розглянути питання становлення, розвитку, поширення етноекології, її аналогів і дотичних наукових галузей, а також особливостей методології досліджень, перспектив розвитку в сучасній українській науці. Актуальність нашої статті обумовлено також невивченістю цих питань в українській етнології.

Метою статті є історіографічний та методологічний аналіз екологічної парадигми, а також окреслення перспектив розвитку етноекології в українській науці.

Світова наука пройшла декілька стадій свого розвитку — від філософії та схоластики до вузької спеціалізації й диференційованості наукових галузей. Кожна стадія, вірогідно, була виправдана і своєчасна для своєї доби, проте досвід наукового пошуку неухильно веде до інтеграції наук, створення синкретичних дисциплін. Особливо велика потреба в об'єднанні методологічної бази виникала при вивченні людини в соціологічному та культурологічному контекстах.

Принциповим в історичному ракурсі при синкретизації науково-методологічного пошуку був вибір суб'єкт-об'єктного чи суб'єкт-суб'єктного підходу — кого розглядати основним творчим началом культуро- та соціогенезу — природу чи людину?

Від XVII ст. до другої половини XIX ст. панучу позицію займав географічний детермінізм, оснований на тому, що природні умови та ресурси тери-

[1] Зараз в даній царині активно працюють європейські та російські етнологи та географи, особливо великий розвиток ця сфера досліджень має у США, де екологічна антропологія викладається у багатьох університетах й виходять спеціалізовані наукові журнали (*Human Ecology; Journal of Ecological Anthropology*), у 1990—2000-х рр. культурна екологія є лідером зарубіжних прикладних антропологічних досліджень; курси з етнічної (культурної) екології та екологічної антропології читаються з 1990-х рр. також у вишах Чехії, Словаччини, Польщі, Росії; в останній виходить щорічник *Экологическая антропология* та періодичні збірники: *Этноэкологические исследования* (вийшло два збірники) та *Этнос и среда обитания* (вийшло три збірники), в яких беруть активну участь вчені з Росії, Білорусі, України, Молдови [65].

[2] У сучасній російській науці побутує термін *етнічна екологія та близькі напрямки досліджень*.

торії спричинюють індивідуальні фізичні та психологічні властивості людини, яка народилася та виросла в конкретній місцевості, й як наслідок — також обумовлюють рівень економічного розвитку і соціокультурні особливості відповідного суспільства.

Через накопичування та осмислювання численних фактів поведінки різних культур в аналогічних географічних умовах та розуміння істотної та давньої ролі антропогенної трансформації природних ландшафтів на зміну геодетермінізму приходить геопосибілізм, який розглядає природу як суто пасивний фундамент, що дає чи обмежує (завдяки діям лімітуючих факторів природного середовища) можливість для з'явлення тих чи інших явищ культури, соціальних інститутів та ін.; наявність чи відсутність їх у конкретному суспільстві пояснюються лише дією соціально-історичних факторів.

Подальше накопичування практичних та теоретичних знань, розвиток інтегральних наук призвели до відмови від будь-якого детермінізму й формування ***екологічної*** (***екосистемної***) парадигми, розвиток якої рухався з двох протилежних полюсів знань — природознавчого та культурологічного [55].

Погляд на людину як невід'ємний елемент ландшафту (*душу ландшафту в природному тілі*) знаходить своє відображення у **Карла Ріттера** й зокрема у його 19-томній праці *Географія природи та історії людства* [59]. **А. Геттнер**, створюючи нарис історії дослідження цієї проблеми [41; 42], наполягав, що географія *має сприйняти людину не лише як аксесуар на картині ландшафту, але як суттєвий його елемент* [27, с. 88].

Нове звучання та фундаментальне наукове обґрунтування ці думки здобувають в останній третині XIX ст. в рамках широкого кола шкіл ***антропогеографічного*** напрямку, базові постулати яких стали невід'ємною складовою багатьох сучасних теорій. Вже батько антропогеографії **Ф. Ратцель** вважав людину разом з її культурою та побутом рівноправною складовою частиною оточуючого середовища, зауважував, що географічний погляд (розгляд зовнішніх умов) та історичне пояснення (розгляд розвитку) повинні йти пліч-о-пліч. *Лише із з'єднання того й іншого може вийти справжня оцінка нашого предмета* [26, с. 12]. Велике значення на подальший розвиток науки стало введення Ф. Ратцелем поняття *культурна зона* (*культурне коло*), на якій потім виросли різні концепції антропогеографії та культурної антропології. Під культурною зоною дослідних розумів: ...*великі області однакових кліматичних умов, що розташовані довкола земної кулі* [31, с. 31].

Класики антропогеографії, характеризуючи ту чи іншу природно-територіальну одиницю, відзначали, що на антропогеографічні та етнографічні особливості впливає цілий комплекс факторів: ресурсозабезпеченість території, стратегія природокористування населення, історико-політичні чинники. Наприклад, при розгляді Карпат відомий український вчений **В. Кубійович** звертав увагу на те, що один географічний регіон, розрізаний кількома державами, часто неоднаково антропогенізований, має відмінності в характері та густоті заселення, специфіку природокористування; зокрема це видно на прикладі Орави, розташованої по двох боках політичного кордону між Польщею та Чехословаччиною [46, s. 18]. Також, за словами вченого, переважно етнокультурними особливостями колоністів можна пояснити те, що в західній частині Горганів людина не посунулася глибоко в гори, переважно зосереджуючись в річкових долинах та слабо рельєфних схилах Берегового низькогір'я, застосовуючи їх для потреб землеробства, натомість на сході Горганів людина активно використовує середньогірні масиви не лише для відгону, але й для сінокосів та постійних осель [47, s. 146—149][3].

Великий внесок у розвиток екосистемної парадигми зробили також й інші географічні школи, що виростали на ґрунті антропогеографії чи під безпосереднім її впливом. Однією з таких шкіл була ***ландшафтна теорія*** **Зігфрида Пасажу**, яку продовжили та розвинули російські вчені Л.С. Берг, А.О. Григор'єв та ін. Зокрема, у 1915 році Л.С. Берг дав визначення географічного ландшафту: *г. л. — це область, в якій особливості рельєфу, клімату, рослинного покриву, тваринного світу, населення й, нарешті, культури людини зливаються в єдине гармонійне ціле* [5, с. 474]. Трохи згодом до сво-

[3] На думку В. Кубійовича в колонізаційних процесах в західній частині Горганів взяли участь підгоряни-землероби, натомість східної частини — здебільшого вихідці зі серця Гуцульщини — Ворохто-Путильського низькогір'я.

го визначення географічного ландшафту антропоскладову увів й А.О. Григор'єв: *Усі частини географічного ландшафту (в тому числі і людина, що господарює), тісно та нерозривно пов'язані в єдине органічне ціле, яке необхідно досліджувати в його сукупності* [11 с. 20]. У радянській науці, згідно з постулатами марксизму-ленінізму, закони, що керують фізичним світом та суспільством, є різними зведеннями законів, таким чином людина була вилучена з ландшафту, який штучно розділився на *природний* та *антропогенний* (згодом *культурний* чи *етнокультурний*) ландшафт.

Прихильник єдиної географічної науки й водночас батько дочірнього напряму антропогеографії — ***географії людини в оточуючому середовищі*** (*human-environment geography*) К. Зауер вважав, що культура людей в його просторовому розмаїтті впритул переплетена з природною різноманітністю. У 1925 р. в *Морфології ландшафту* К. Зауер висловив пропозицію щодо потенційної продуктивності екологічних підходів та припустив можливості їх застосування в дослідженнях природного ландшафту та у вивченні суспільств людей [60].

Вельми подібною концепцією можна назвати й ***ойкологічну географію***, започаткованою О. Крубером, який у 1925 р. визначив предмет її дослідження — як *вивчення природних та соціальних явищ в їх взаємній обумовленості* [35, с. 198—200]; пріоритетом ойкологічної географії дослідник вважав: 1) *вивчення впливу людини на природне середовище та дослідження культурних ландшафтів як результатів цього впливу;* 2) *дослідження зворотного впливу природних умов на матеріальну культуру: їжу, одяг, житло та поселення, засоби пересування* [21, с. 34].

Подальший розвиток поняття *культурна зона* Ф. Ратцеля знайшли своє відображення у концепції *етногеографічних зон* та *типів* російського антропогеографа В. Богораз-Тана[4] (1928 р.) [6], яка вважається підґрунтям для концепції *господарсько-культурних типів* (ГКТ) в СРСР[5].

Завершенням екосистемної парадигми з боку природознавчих наук було формування на основі географії та біології науки ***екології***, *яка вивчає взаємозв'язки організмів з навколишнім середовищем, тобто сукупністю зовнішніх факторів, що впливають на їх зростання, розвиток, розмноження і виживання*. Хоча екологія розвивається й до сьогодні, а основні її закони були сформульовані лише в другій половині XX ст., певним завершальним етапом можна вважати 1935 рік, коли видатний англійський еколог-ботанік Артур Тенслі запропонував та обґрунтував термін *екосистема* для позначення природного комплексу живих організмів і фізичного середовища, в якій вони живуть [18, с. 56].

Екологічний вектор розвитку культурологічних наук безпосередньо знаходився під впливом та в тісному зв'язку з природознавчими науками й зокрема з географією, яка в певні періоди свого існування вважалася *знанням про людину* [27, с. 88]. Революційним етапом цього вектора було народження ***культурної екології***, яка нерозривно пов'язана з ім'ям **Джуліана Стюарда.** Вперше він використовував цей термін в роботі, надрукованій в 1937 [57], але остаточне концептуальне оформлення його погляди отримали в класичній монографії *Теорія трансформації культури* (1955) [61]. Суть культурної екології як методу досліджень[6] полягає в тому, щоб *проаналізувати адаптацію до умов навколишнього середовища і показати, як в результаті цього [процесу] виникають нові явища в культурі* [61, с. 34].

Основними науковими позиціями дослідника й, відповідно, культурної екології як наукової методології є наступні:

• На противагу попередникам-геодетерміністам і сучасникам-геопосібілістам[7], які при всіх своїх розбіжностях завжди розглядали культуру як єдине ціле, Дж. Стюард вперше поставив питання про принципово різні функції різних явищ культури. На

[4] Поняття *культурні зони* були введені Ф. Ратцелем й вважалися одним з основних понять антропогеографії.

[5] Вже у 1920—1930-х рр. європейськими та американськими вченими широко використовувалися поняття *культурна зона* та *екотип*, які можна вважати аналогами радянських концептуальних моделей *етнографічних зон та типів*, а також *господарсько-культурних зон* [45, с. 183—184].

[6] Стюард визначав культурну екологію саме як особливу методологію [36, с. 41].

[7] Геопосибілізм в культурознавчих науках протримав свої позиції дещо довше, ніж в природознавчих галузях.

його думку, лише частина з них, а саме *культурне ядро* (*cultural core*), здійснює адаптацію до умов середовища й тому найтіснішим чином взаємопов'язане з нею. До культурного *ядра* (*первинний елемент культури*) він включав не тільки власне технології природокористування та принципи перерозподілу отримуваної продукції, але і явища *соціального, політичного та релігійного характеру*, які підтримують і направляють економічну діяльність спільноти. Навпаки, *вторинні елементи* культури, або *периферійні явища*, обумовлені суто культурно-історичними факторами — інноваціями або дифузією, і саме вони надають неповторні, своєрідні риси навіть тим різним (неспорідненим) культурам, у яких, по суті, однакове чи аналогічне[8] культурне ядро;

• Стюард став один з перших, хто розглядав взаємини культури та середовища в процесі, а не лише як синхронне явище взаємної кореляції, отже, всі пристосування, на думку дослідника, недовговічні, культура є процесом постійної адаптації до мінливих умов;

• Він, застосовуючи загально-екологічні закони та постулати, довів полілінійність культурної еволюції, таким чином спростувавши основну позицію еволюціоністів про єдиний еволюційний шлях. Дж. Стюард вважав, що в подібних екологічних нішах можливо кілька варіантів адаптації й тому різні народи в аналогічних умовах можуть мати як аналогічні, так й цілком відмінні ядра культури;

• У процесі адаптації до нових умов навколишнього середовища[9] базова культура, якщо має достатній потенціал, може трансформуватися, в іншому випадку від неї відмовляються й формують іншу модель адаптації або запозичують готову [61, с. 5, 30].

У другій половині XX ст. на базі вчення культурної екології виник цілий ряд антропологічних шкіл, втім практично всі постулати, ключові поняття та область культурної екології Дж. Стюарда використовуються й донині; завданнями дослідження залишаються: з'ясування механізмів культурної адаптації, пояснення тих чи інших інститутів, явищ культури специфікою технологічного базису та оточуючого середовища [17, с. 96].

Втіленням територіальних моделей культурної екології було застосування загальноекологічних категорій чи їх відповідників, зокрема: *екотип*, *екотон* та *екоклин*. Представниками однієї зі шкіл культурної екології — *концепції екотипів*[10] використовується: Система Культурна (SK), що складається з підсистем: лінгвістичної, релігійної, господарської, громадсько-організаційної, які знаходяться в постійних контактах з екологічним (природним) середовищем (Системою Екологічною — SE), й разом з ним створюють **екотип**; система екологічна є незалежною системою, яка входить у сталий та тривалий контакт зі системою культурною, при цьому змінюється під її впливом; *екотон* — це межа між двома екотипами; якщо перехід від одного *екотипу* до іншого досить розмитий то вживають поняття *екоклин*. Крім територіальних кластерів, що утворені в процесі адаптації культури до середовища, культурна екологія розглядає також територіальне різноманіття культур, де беруть участь не лише *cultural core*, але й вторинні елементи (здебільшого дифузні явища); найбільш популярною категорією цього типу є *культурний ареал* (*культурна зона*).

Філософським науковим відповідником *екотипу* стало поняття *адаптивний тип*, введений Т.І. Алексєєвою, й застосовується фізичними антропологами та екологами людини для визначення *норми біологічної реакції на певне оточуюче середовище, що виражається в морфофункціональних особливостях популяції та забезпечують стан рівноваги популяції з тим середовищем*. Надзвичайно цікавим є те, що *адаптивний тип*, як й екотип, за словами автора даної концепції, *не залежить від расової та етнічної приналежності; це норма біологічної реакції, що конвергентне виникає в подібних умовах проживання у популяцій, що можуть бути не споріднені* [4, с. 256—257].

Радянським аналогом просторово-екологічного дослідження етнічної культури стала концепція *господарсько-культурних типів* (***ГКТ***) та

[8] Що виникло шляхом подібної адаптивної еволюції.

[9] Або до середовища, що змінюється як природним шляхом, так і під впливом людини.

[10] Екотип введений у науковий обіг протягом другої-третьої чверті XX ст. американськими антропологами Дж.В. Беннетом, Е.А. Гойбелем, Т. Віверем, Дж. Стюардом; в європейському науковому полі роблена в працях О. Льофнера [50, 51, 52], М. Міттерауера [53, 54] та Ю. Лангера [49].

історико-культурних областей (***ІКО***), де ГКТ відповідають екотипам, а історико-культурні області — практично точно збігаються із визначенням культурних ареалів. За словами провідного російського етноеколога А. Ямскова *через концепцію ГКТ розкривається культурна диференціація людства, яка є результатом неоднорідності фізико-географічних умов на земній поверхні, що й призводить до різних результатів культурної адаптації, тобто до появлення різних ГКТ. Концепція ІКО відображає культурну диференціацію людства, що є наслідком варіацій у просторово-часових умовах взаємодії між окремими народами (тобто відмінностей в їхній просторовій близькості один до одного й у тривалості культурних контактів між ними), які призводять до різних результатів — виникнення досить міцного спільного шару культури в межах однієї ІКО й до цілковитої відсутності спільних культурних явищ у народів з різними, особливо просторово віддалених ІКО* [36, с. 42].

Завершальним етапом екосистемної парадигми в науковому пошуку стало об'єднання культурної екології з екологією людини, яке матеріалізувалося в ***екологічній (структурній) антропології***. Остання отримала концептуальне виявлення у працях А.П. Вайди і Р.А. Раппапорта. Методологію цієї наукової школи відрізняли функціоналізм і детальне врахування біологічних, медичних та демографічних аспектів адаптації, при пріоритетній увазі до її культурних аспектів. Найважливішою новацією стало моделювання екосистеми, що включає досліджувану етнокультурну групу й, головне — кількісне визначення потоків речовини та енергії, які зв'язують членів місцевої спільноти з іншими компонентами екосистеми через харчові ланцюги, використання енергоресурсів, тощо [36, с. 43]. Останнє досягається за допомогою підрахунку часу та інтенсивності трудових операцій, кількості (ваги) і енергетичної цінності одержаних продуктів харчування, палива та інших матеріалів [58, с. 87]. Втіленням теоретичних засад структурної антропології стало поняття *human ecosystem* (*антропоекосистема*) [36, с. 44], що містить в собі в якості одного зі свої компонентів — людську спільноту (групу), яка є фокусом дослідницького інтересу[11]. В радянській етнології та антропології, де не могли допустити рівноправ'я природи та людини, *human ecosystem* мусила трансформуватися в *антропогеоценоз* (за В. Алексеєвим) [2, с. 305]. Алексеєв тлумачив це поняття як *симбіоз між господарським колективом й освоєною ним територією (або, кажучи інакше, колектив у сполученні з експлуатованою ним територією) на ранній стадії людської історії* [1, с. 20]. Схожі концепції були запропоновані І. Крупником (модель *етноекосистеми*) [22] та Л. Гумільовим (модель *етноценозу*) [12].

Праці В. Алексеєва лягли в основу радянської екології людини, яка об'єктом дослідження вважає антропоекосистеми [25, с. 7]. Праці І. Крупника й, зокрема, його варіант *human ecosystem* — модель *етноекосистеми* лягли в основу радянської ***етнічної екології***, що отримала методологічне оформлення у статті В.І. Козлова *Основные проблемы этнической экологии* (1983 р.). В цій праці вводиться сам термін *етноекологія*[12], обґрунтовуються завдання та основні методи дослідження. Як об'єкт етноекології В. Козлов запропонував кілька варіантів: *етноекосистему, екосистему зі соціально-культурним змістом, в неявному вигляді антропогеоценоз В.П. Алексєєва*; серед найважливіших проблем вчений виділив: *обґрунтування об'єкта етноекології* та *проблема його меж* [16].

Зі самого визначення етноекології В. Козловим та відомих подальших досліджень радянських та російських етноекологів [15; 23; 33; 34], а також введення, за сприянням російських етноекологів, екологічної антропології в систему освіти РФ[13], цілком очевидним є дотримування засад культурної екології та структурної антропології. Принциповою методологічною відмінністю радянсько-російської етноекології є те, що на перший план в дослідженні виступає не культурна адаптація, а система життєзабезпечення її взаємини із природою, проблема етноекосистеми та традиційного природокористування. Особливим здобутком російських етно-

[11] Вперше ввів та обґрунтував цей термін Кліффорд Гіртц у 1963 р. [39].

[12] Етноекологія — наукова дисципліна, що знаходиться на стику етнографії з екологією людини, має зони перекриття з етнічною географією, етнічною антропологією й етнічною демографією.

[13] Зокрема екологічна антропологія введена в магістерську програму для підготовки студентів етнологів та культурологів МДУ.

екологів вважаємо: повернення до розуміння географічного ландшафту у первісному дорадянському варіанті, до аналізу етнокультурних та соціокультурних явищ в межах географічного ландшафту, природно-територіальних комплексів вищого порядку, висотної і широтної зональності, а також до співвідношення ієрархічних класифікаційних систем, що використовуються в етнології, та меж природно-територіальних комплексів [3].

Якщо культурна (етнічна) екологія, екологічна антропологія та радянська етноекологія в цілому відрізняються лише спектром інтересів та фокусами дослідження, то дещо окремо стоїть від них ***інвайронментальна антропологія***. Остання розглядає культуру не як частину екосистеми чи антропоекосистеми, її функціональний елемент, а як окрему категорію, на яку впливає природне середовище й яка впливає на нього [56]; крім того *і. а.* аналізує екологічні народні знання, екофільні та екофобні стратегії культури[14].

Етноекологічною методологією активно послуговуються також і в дослідженнях Карпат, особливо починаючи з 1980-х років [56; 62; 63]. Серед польських вчених, які працюють в різних галузях етноекології та близьких до неї напрямках досліджень [37], найбільшу увагу здобула одна з гілок структурної екології — *етноекологія* у форматі Г. Конкліна й Ц. Фрейка, яка вивчає не суспільні інститути, явища культури та їх взаємозв'язки з оточуючим середовищем, а уявлення, знання про це членів певної групи, й те, яким чином ця інформація організована лексично [43; 17].

Чеські, словацькі етноекологи працюють переважно в інших напрямках, зокрема в концепції *екотипів*[15] у варіанті М. Міттерауера та Ю. Ланґера, де основну (іноді єдину) дослідницьку увагу приділяють етнології родини, її структурі, адаптивним функціям в певних екотипах [49; 44; 40]. Так Ю. Ланґер до критерій виділення екотипу відніс: особливості природних умов, господарських, соціальних та родинних структур. На території Чехії та Словаччини на період кінець XVIII — перша половина XIX ст. дослідник виділив: *зерновий*, *виноградарський*, *домашнього виробництва*, *промисловий*, *виробництва продуктів харчування* та *гірський скотарський* екотипи; зауважив що це лише основні варіанти, комбінація яких робить різні перехідні екотипи [38, с. 208—212].

Втіленням багаторічної праці словацьких колег із застосуванням етноекологічних методів став Етнографічний атлас Словаччини (1990 р.). На особливу увагу заслуговують підрозділові карти атласу та окремий розділ — *Культурні області та регіони* [38, с. 43, 49, 60, 65, 76, 82, 102—104], в яких дослідники, керуючись основними засадами класичної культурної екології, створюють вельми цікаву регіональну модель Словаччини, розділяючи її на області та низку культурних регіонів. Причому виділяють окремо області, в утворенні яких брала участь *cultural core*, — їх дві: область *гірської культури*[16], та *низинна* (Пононська-Потиська) область; окремо виділяються області, в формуванні яких окрім адаптивних механізмів брали участь інші культурні джерела: культурна дифузія та культурна ізоляція; таким чином виділяються *західно-словацька*, *центрально-словацька* та *східно-словацька* області. Накладання меж різних культурних областей дало варіативність цілій народній культурі Словаччини, таким чином утворилися реґіони[17], в яких різні культурні елементи (*cultural core* та вторинні) знову об'єдналися. Великий науковий інтерес представляє також спроба якісного аналізу культури, де критерії кожної області виражаються наступним чином: *дуже вищі за середні показники*, *виразно вищі за середні показники*, *дещо вищі за середні показники*, *середні по Словаччині*, *дещо менші за середні показники*, *виразно менші за середні показники*, *значно менші за середні показники*. Ця якісна шкала дає змогу не лише виявити межу тієї чи іншої області, але й її *серця* (*cores*) та культурно-територіальні клини (перехідні зони культури). Надзвичайно важливим в цій роботі є те, що *cultural core* розглядається поза ет-

[14] Цим займається також й етноекологія, втім такі напрямки досліджень там вважаються прикладними.

[15] Концепція екотипу (teória ekotypu) вивчається у ВИШах Чехії та Словаччини окремим курсом на філософських факультетах [64].

[16] Що за визначенням авторів атласу є лише частиною єдиної Гірсько-карпатської області [38, с. 102].

[17] Західно-словацький, західно-словацький гірський, західно-словацький низинний, центрально-словацький гірський, центрально-словацький низинний, центрально-словацький гірський з ознаками низинного, східно-словацький гірський, східно-словацький низинний, східно-словацький.

нічною картою й до одного ареалу потрапляють представники різних етносів країни [7, с. 217].

На превеликий жаль українська наукова думка з приходом радянської влади обірвала свої активні методологічні та теоретичні пошуки в царині етноекологічних та антропогеографічних досліджень. Знищення, репресії, еміграція наукового і професорського складу, цензурування досліджень та уніфікація радянської методології не дозволяли належним чином розвивати ці напрямки. Натомість на основі етнографії успішно розвивалися інші наукові підходи та методології, які розглядали народну культуру українців Карпат в історико-реконструктивному та типологічному напрямку, при цьому активно застосовували дані природознавчих наук, враховуючи як фактор культурогенезу й природно-кліматичні умови ареалу. Серед найбільш відомих праць такого плану можна назвати монографію С. Павлюка *Народна архітектура українців Карпат* [24], в якій проаналізовані культурно-адаптаційні процеси до природного середовища на прикладі знарядь праці, технологічних прийомів, особливостей тих чи інших систем підтримання врожайності ґрунту. У дослідженні народної архітектури цьому аспекту приділена велика увага в працях Я. Тараса, зокрема в статті *Геоморфологічні чинники у формуванні сакральної дерев'яної архітектури українців Карпат* (2006) [28], та в розділі *Чинники, що впливають на формування та поширення об'ємно-планових рішень дерев'яних церков українців Карпат* авторської монографії *Сакральна дерев'яна архітектура українців Карпат* (2007) [29]. Використання природних ресурсів в житловому будівництві українців Карпат розглядаються в книзі Т. Файник *Житло та довкілля: будівельні традиції українців Карпат* (2007) [32]. Естетичний вплив природного середовища на пропорції та форми споруд, а також конструктивні рішення, які обумовлювали специфіку народного будівництва різних етнографічних груп українців Карпат, аналізується в роботах А. Данилюка, зокрема у книгах: *Скарби народної архітектури Гуцульщини* (2000) та *Народна архітектура Бойківщини* (2004) [13; 14]. З 1990-х рр. українськими вченими вивчаються також прикладні аспекти етноекології, найвідомішими є праці педагога-етнографа Т. Васютиної [10], педагога Г. Тарасенко [30], психолога Є. Кривопишиної [19; 20] та ін.; з 2000-х рр. також піднімаються питання методології етноекології і центральні проблеми її дослідження: поняття етноекосистеми, визначення її меж, співвідношення екосистеми та географічного ландшафту, роль природи в етногенезі етнографічних груп, поглиблюються теоретичні засади концепції екотипів [7; 8; 9; 27].

Отже, аналіз розвитку етноекології та дотичних наукових галузей засвідчує наступне:

- Світова наука (етнологічна, географічна та екологічна) зробила надзвичайно великий крок у дослідження культури та її взаємозв'язків із природним середовищем;
- Завершенням екологічної парадигми є різні дочірні науки антропогеографії (ойкогеографія, географія людини в оточуючому середовищі), загальна екологія, екологія людини, а також культурна (етнічна) екологія й структурна (екологічна) антропологія, яких відрізняє здебільшого лише ширина дослідницького спектру; наближена до етноекології концепція господарсько-культурних типів; окремо стоять, проте заслуговують на увагу, *інвайронментальна антропологія* та деякі напрямки антропології, зокрема *етноекологія* формату Г. Конкліна й Ц. Фрейка;
- Центральними поняттями етноекології та її аналогів є система життєзабезпечення (культурне ядро) та культурна адаптація, основним предметом дослідження — етноекосистема, її територіальна локалізація, виділення її меж та картографування. Прикладними аспектами є відображення екологічних факторів у різних елементах народної культури, а також її вплив на оточуюче середовище, екофільні та екофобні стратегії культури, традиційні народні знання про природу;
- У фокусі етноекологічних досліджень необхідно послуговуватися також антропогеографічними, ландшафтознавчими[18] матеріалами та інструментарієм, які доповнюють та роблять етноекологічні студії завершеними;
- В Радянському Союзі, незважаючи на великі наукові здобутки, відбувалося: заборона цілих галузей науки, трансформація існуючих світових методологічних практик, згідно з марксистським науковим світоглядом та політичною упередженістю;

[18] У розумінні географічного ландшафту дорадянської редакції.

• Інтеграція України у європейське суспільство неможлива без повернення її освіти та науки до світової системи, а, отже, неможлива без переходу до Болонських стандартів та без застосування єдиних світових наукових засад, єдиних світових понятійного та методологічного наукових апаратів; введення етноекології та структурної антропології у систему освіти України; тим більше, що інтенсивні інтеграційні процеси в цій царині знань активно відбуваються не лише у країнах Євросоюзу: Польщі, Чехії та Словаччини, але й у Росії; перші кроки вже зроблені й в Україні.

1. *Алексеев В.П.* Антропогеоценозы — сущность, типология, динамика / В.П. Алексеев // Природа. — 1975. — № 7. — С. 18—23.
2. *Алексеев В.П.* География человеческих рас / В.П. Алексеев. — М., 1974.
3. *Алексеева Н.Н.* Соотношение природных и этнокультурных рубежей (на примере Индии) / Н.Н. Алексеева // Этнос и среда обитания. — Т. 1 / ред. Н.И. Григулевич, Н.А. Дубова, А.Н. Ямсков. — М. : ИЭА РАН, 2009.
4. *Алексеева Т.И.* Адаптация человека в различных экологических нишах земли (биологические аспекты) / Т.И. Алексеева. — М., 1998.
5. *Берг Л.С.* Предмет и задачи географии / Л.С. Берг // Известия ИРГОю. — 1915. — Т. 51. — Вып. 9. — С. 463—475.
6. *Богораз-Тан В.Г.* Распространение культуры на Земле. Основы этногеографии / В.Г. Богораз-Тан. — М. ; Ленинград, 1928.
7. *Бойко И.А.* Антропогеографические исследования Украинских Карпат и перспективы синтеза географических и этнографических методов работы / И.А. Бойко // Этнос и среда обитания. — Т. 3 / отв. ред. Л.Т. Соловьева, А.Н. Ямсков. — М. : ИЭА РАН, 2012. — С. 199—230.
8. *Бойко И.А.* Роль различных факторов в формировании этнокультурного разнообразия украинского народа / И.А. Бойко // Труды молодых ученых. — Вып. 1. — М. : ИЭА РАН, 2004. — С. 7—14.
9. *Бойко И.А.* Украинские Карпаты: этнокультурная региональность и социокультурная адаптация / И.А. Бойко // Меняющаяся Европа: проблемы этнокультурного взаимодействия. — М., 2006. — С. 384—425.
10. *Васютина Т.Н.* Етноекологічний календар природи: посібник для вчителя та учня / Т.М. Васютіна, О.М. Золотар. — Тернопіль, 2007.
11. *Григорьев А.А.* Экономическая география как географическая дисциплина и вопросы районирования / А.А. Григорьев // Географический вестник. — 1922. — Вып. 3/4. — С. 16—21.
12. *Гумилёв Л.Н.* Этносы и природная среда / Л.Н. Гумилев // Рациональное использование природных ресурсов и охрана окружающей среды. — Вып. 3. — Ленинград, 1980. — С. 24—29.
13. *Данилюк А.* Народна архітектура Бойківщини / А. Данилюк. — Львів, 2004.
14. *Данилюк А.* Скарби народної архітектури Гуцульщини: етнографічний нарис / А. Данилюк. — Львів, 2000.
15. Духоборцы и молокане в Закавказье / отв. ред. В.И. Козлов, А.П. Павленко. — М., 1992.
16. *Козлов В.И.* Основные проблемы этнической экологии / В.И. Козлов // Советская этнография. — 1983. — № 1. — С. 3—16.
17. *Козлов В.И.* Этническая экология / В.И. Козлов, А.Н. Ямсков // Этнология в США и Канаде / отв. ред.: Веселкин Е.А., Тишков В.А. — М. : Институт этнографии АН СССР, 1989. — С. 86—107.
18. *Кондратюк Є.М.* Словник-довідник з екології / Є.М. Кондратюк, Г.І. Хархота. — К., 1987.
19. *Кривопишина Е.А.* Психологические особенности влияния этноэкологических факторов на формирование способностей к литературному творчеству / Е.А. Кривопишина // Психологія на перетині тисячоліть — Т. 2. — К., 1999. — С. 198—204. — (Збірник наукових праць учасників П'ятих Костюківських читань).
20. *Кривопишина Е.А.* Творческая личность и среда: влияние этноэкологических факторов на формирование способностей к литературному творчеству / Е.А. Кривопишина // Зеленая лампа : учебный культурологический журнал. — № 1. — Сумы, 1999. — С. 15—17.
21. *Крубер А.А.* Хозяйство, как эксплуатация естественных богатств / А.А. Крубер. — М., 1925.
22. *Крупник И.И.* Факторы устойчивости и развития традиционного хозяйства народов Севера: К методике изучения этноэкологических систем : автореферат диссертации на соискание кандидата исторических наук / И.И. Крупник. — М. : Институт этнографии АН СССР, 1977.
23. Методы этноэкологической экспертизы / научный редактор В.В. Степанов. — М. : ИЭА РАН, 1999.
24. *Павлюк С.П.* Народна агротехніка українців Карпат другої половини XIX — початку XX ст. (Історико-етнографічне дослідження) / С.П. Павлюк. — К., 1986.
25. *Прохоров Б.Б.* Прикладная антропоэкология : учебник / Б.Б. Прохоров. — М., 1998.
26. *Ратцель Ф.* Народоведение (Антропогеография) / Ф. Ратцель // Геополитика: Хрестоматия / ред. Б.А. Исаев. — СПб., 2007. — С. 10—15.
27. *Сминтина О.* Взаємодія давньої людини і ландшафтів: сучасні підходи до проблеми / О. Сминтина // Археологічні дослідження Львівського університету. — Вип. 7. — 2004. — С. 87—103.
28. *Тарас Я.* Геоморфологічні чинники у формуванні сакральної дерев'яної архітектури українців Карпат / Я. Тарас // Етногенез та етнічна історія населення

Українських Карпат. — Т. 2: Етнологія та мистецтвознавство. — Львів, 2006. — С. 162—177.
29. *Тарас Я.* Сакральна дерев'яна архітектура українців Карпат: культурно-традиційний аспект / Я. Тарас. — Львів, 2007.
30. *Тарасенко Г.* Красиве і корисне: етноекологія як засіб гуманістичного виховання дитини / Г. Тарасенко // Дошкільне виховання. — 1999. — № 07 (лип.). — С. 12—13.
31. *Токарев С.А.* История зарубежной этнографии / С.А. Токарев. — М., 1978.
32. *Файник Т.* Житло та довкілля: будівельні традиції українців Карпат / Т. Файник. — Львів, 2007.
33. Этническая экология: народы и их культура / ред. Н.А. Дубовой, Л.Т. Соловьевой. — М., 2008.
34. Этнос и среда обитания. Т. 3 / отв. ред. Л.Т. Соловьева, А.Н. Ямсков. — М. : ИЭА РАН, 2012.
35. *Ямсков А.Н.* Антропогеография в трудах А.А. Крубера / А.Н. Ямсков // Российский етнограф. — Вып. 3. — 1993.— С. 196—205.
36. *Ямсков А.Н.* История развития и основные направления эколого-антропологических исследований в науке США / А.Н. Ямсков // Гуманитарная экология и мир человека : материалы Всероссийской научной конференции с международным участием, 27—29 октября 2011 г. — Киров, 2011. — С. 39—51.
37. *Bowler P.J.* Historia nauk o środowisku / P.J. Bowler // Problem percepcji. — Warszawa, 2007. — S. 13—32.
38. Etnografický atlas Slovenska. — Bratislava, 1990.
39. *Geertz C.* Agricultural Involution / C. Geertz. — Berkeley, 1963.
40. *Herzanova Ľ.* Aplikacia metody ekotypu pri vyskume rodiny na Kysuciach / L. Herzanova // Etnologicke rozpravy. — Ročnik 6. — 1999. — Č. 2. — S. 96—106.
41. *Hettner A.* Methodische Zeit und Streitfragen / A. Hettner // Geographische Zeitschrift. — Bd. 29 (1923). — S. 49—50.
42. *Hettner A.* Die Geographie, ihre Geschichte, ihr Wesen und ihre Methoden / A. Hettner. — Breslau, 1927.
43. *Hull Z.* Ekofilozofia i środowisko przyrodnicze / Z. Hull // Świadomość środowiska. — Kraków, 2006. — S. 121—132.
44. *Kandert J.* K problematice výskumu ekotypu rodiny na Slovensku / J. Kandert // Stredoeurópske kontexty ľudovej kultúry na Slovensku. — Bratislava, 1995. — S. 138—144.
45. *Kopczyński W.* Szwedzkie zainteresowania ekologią kulturową / W. Kopczyński // Lud. — T. 72. — 1988. — S. 183—190.
46. *Kubijovyč V.* Rozšíření kultur a obyvatelstvav Severních Karpatech / V. Kubijovyč. — Bratislava, 1932.
47. *Kubijowycz W.* Przyczynek do antropogeografii Gorganów / W. Kubijowycz // Przegląd Geograficzny. — T. II. — Warszawa, 1920—1921. — S. 146—149.
48. *Langer J.* Co mohou prozradit lidové stavby / J. Langer. — Rožnov pod Radhoštěm, 1997.
49. *Langer J.* Pojem ekotyp a metodologicke problemy jeho vymedzenia / J. Langer // Slovensky narodopis. — Roč. 42. — Č. 1. — 1994. — S. 3—13.
50. *Löfgren O.* Historical perspecties on Scandinavia peasantries / O. Löfgren // Annual Rev of Anthrop. — 1980. — № 9. — S. 187—215.
51. *Löfgren O.* Marine ecotypes in preindustriaL Sweden: comparative discussion of Swedish peasant jishermen / O. Löfgren // North Atlantic Cultures. — Hague, 1979. — S. 83—108.
52. *Löfgren O.* Peasant Ecotypes: Problems in the Comparative Study of Ecological Adaptation / O. Löfgren // Ethnologia Scandinavica. —1976. — № 6. — S. 100—115.
53. *Mitterauer M.* Formen ländlicher Familienwirschaft / M. Mitterauer // Familienstruktur und Arbeitsorganisation in ländlichen Gesselschaften. — Wien, 1986. — S. 185—323.
54. *Mitterauer M.* Peasant and non-peasant family forms in relation to the physical environment and the local economy / M. Mitterauer // Journal of Family History. — 1992. — № 17. — S. 139—159.
55. *Moran E.F.* Human Adaptability: An Introduction to Ecological Anthropology / E.F. Moran. — Boulder, 2008.
56. *Podoba J.* Etnografický pohľad na problematiku vzťahu človeka a životného prostredia: etnoekológia, kultúrna ekológia alebo environmentálna etnológia? / J. Podoba // Slovenský národopis. — 1992. — № 40. — S. 252—266.
57. *Porter P.W.* Ecology, Cultural / P.W. Porter // International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. — Oxford ; Elsevier, 2004. — P. 4035.
58. *Rappaport R.* Pigs for the Ancestors: Ritual in the Ecology of a New Guinea People. A new, enlarged edition / R. Rappaport. — New Haven (CT) : Yale University Press, 1984.
59. *Ritter K.* Die Erdkunde im Verhältniss zur Natur und zur Geschichte des Menschen, oder, Allgemeine vergleichende Geographie: Als sichere Grundlage des Studiums und Unterrichts in physikalischen und historischen Wissenschaften / K. Ritter. — Berlin, 1816—1859.
60. *Sauer C.O.* The Morphology of Landscape / C.O. Sauer // University of California Publications in Geography 2 (2). — 1925. — P. 19—53.
61. *Steward J.* Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear evolution / J. Steward. — Urbana : University of Illinois Press, 1955.
62. *Vondruška V.* Analýza vstahu lidové hmotné kultúry a přírodní prostředí v europské etnografii Národopisné informácie / V. Vondruška. — Bratislava, 1986. — Č. 2. — S. 67—86.
63. *Vondruška V.* Teritoriální aspekty rozdílné dynamiky rozpadu systému tradiční lidové kultury v Čechách / V. Vondruška // Národopisné informácie 1. — 1985. — S. 35—44.
64. Univerzita Komenského v Bratislave [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.fphil.uniba.sk/index.php?id=2990.
65. Этническая экология [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.ethnoecology.ru/index.php/ru/menu-books.html.

Ihor Boiko

ON FORMATION OF ETHNICAL ECOLOGY AND ITS PERSPECTIVES IN UKRAINIAN SCIENCE

In the course of analytic research-works as for development of ecological knowledge and formation of ethnical ecology as a separate science a point has been stated that ethnical ecology and adjacent fields belonged to most developed and popular disciplines in scientific world; the development of Ukrainian science on a human in the nature had progressed in the world scientific circles and had afterwards been expelled out of those by the Soviet totalitarian machine; in the Soviet Union had been made quite considerable scientific achievements used abroad; contemporary Russian as well as Czech, Slovak and Polish scholars and educationists have actively moved their discoveries into the world circulation and pay especial attention to ethnical ecology and structural anthropology; these circumstances have made more evident the need of analogical integrative processes in Ukrainian studies.

Keywords: ethnical ecology, cultural ecology, structural anthropology, ethnical ecosystem, cultural core.

Игорь Бойко

СТАНОВЛЕНИЕ ЭТНОЭКОЛОГИИ И ЕЕ ПЕРСПЕКТИВЫ В УКРАИНСКОЙ НАУКЕ

В процессе анализа развития экологических знаний и становления этноэкологии как отдельной науки установлено, что этноэкология и родственные ей отрасли получили чрезвычайное развитие и популярны в научном мире. Развитие украинской науки о человеке в природе происходило во всемирном научном окружении, из которого её впоследствии исключила советская тоталитарная машина. В Советском Союзе были осуществлены значительные научные достижения, использовавшиеся за его пределами. Современная российская, а также чешская, словацкая и польская наука и образование активно интегрируются в мировое сообщество и развивают этноэкологию и структурную антропологию. Эти обстоятельства усиливают необходимость аналогичных интеграционных процессов в украинских исследованиях.

Ключевые слова: этноэкология, культурная экология, структурная антропология, этноэкосистема, культурное ядро.



Оксана ЛИКОВА

ТИПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОЇ ГЛИНЯНОЇ ІГРАШКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА В ОПІШНОМУ

Здійснено огляд колекції глиняних іграшок кінця XIX — початку XXI століття Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Проведено розподіл наявних іграшок та їх аналіз за кількома групами: за формою та функціональним призначенням, за здатністю створювати звук, за періодом виготовлення, за осередками, шляхами та часом їх надходження до фондів музею-заповідника.

Ключові слова: типологія, колекція, глиняна іграшка, свистунець, «монетка», скульптура малих форм, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному.

Нині в Україні є кілька праць, у яких робиться спроба класифікації української глиняної іграшки. Найвідоміші з них — монографії українських дослідників Олександра Найдена та Людмили Герус, опубліковані наприкінці XX — на початку XXI століття й присвячені виключно українській народній іграшці. Праця Олександра Найдена «Українська народна іграшка» [5] стала першим дослідженням, у якому українська народна іграшка подана відносно повно щодо географії поширення та матеріалів, з яких вона виготовляється. Монографія Людмили Герус «Українська народна іграшка» [1] стала першою працею, у якій найповніше досліджено українську народну іграшку: з'ясовано витоки та висвітлено історію іграшки в Україні, окреслено регіони, осередки, подано імена майстрів. Окремо приділено увагу глиняній іграшці. Розглянуто способи її формотворення та декорування, функціональні властивості. В обох названих працях типологічний аналіз проведено за формою та функціональним призначенням. Автори виділяють три групи: свистунці, монетку та скульптуру дрібних форм.

У згаданих публікаціях розглядаються усі народні іграшки, які побутували в Україні, не залежно від їх матеріалу виготовлення та місця збереження. Однією з публікацій, присвячених суто глиняним іграшкам кінця XIX — початку XXI століття, у якій зроблена спроба їх типології, стала праця співробітника Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України Світлани Литвиненко «Варіанти українських назв глиняних іграшок» [3, с. 79]. Автор наводить чотири типологічні групи: свистуни, барині, монетки та торохтушки. Усі групи аналізуються з погляду лексико-семантичних особливостей назв українських глиняних іграшок без пояснень принципу розподілу за групами. В інших наявних публікаціях, якщо і зустрічається розподіл української глиняної іграшки за групами, то за основу береться класифікація, запропонована Олександром Найденом.

Зазначу, що донині не опубліковано жодної праці, присвяченої аналізу колекції української глиняної іграшки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (далі — Музей-заповідник).

Наша праця присвячена аналізу колекції української глиняної іграшки кінця XIX — початку XXI століття, яка зберігається у фондах Музею-заповідника з метою їх типологічного аналізу.

За основу взято колекцію української глиняної іграшки кінця XIX — початку XXI століття, яка зберігається у фондах Музею-заповідника, оскільки нині вона найбільша в Україні — 4041[1] одиниця збереження. Для порівняння, збірка «народної глиняної іграшки та фігуративної пластики Національного музею українського народного декоративного мистецтва складає понад 3,5 тисяч одиниць збереження». Колекція іграшок Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, який володіє найбільшою колекцією кераміки в Україні після Музею гончарства, за свідченням зберігача фонду іграшки Лілії Чайковської, «нараховує більше тисячі експонатів» [7, с. 77]. Із них близько 150 предметів — іграшки з глини (згідно інвентарних книг Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України). А колекція української народної іграшки у фондах Державного музею іграшки Міністерства освіти і науки України, працівники якого цілеспрямовано займаються збиранням іграшки, за даними каталогу «Українська народна іграшка» нараховує «понад 1000 зразків» [6, с. 1]. Проте не всі вони глиняні.

Типологічний аналіз глиняної іграшки, як і будь-якого іншого виду народного мистецтва, можна проводити в кількох напрямках. Це залежить від того, які ознаки беруться за основу. Ми ж проведемо аналіз за кількома основними ознаками: за формою та функціональним призначенням, за здатністю створювати звук, за місцем виготовлення та за часом виготовлення.

За формою та функціональним призначенням глиняні іграшки дослідники поділяються на чотири групи: свистунці, монетка, скульптура малих форм та торохтушки. Перш за все розглянемо колекцію української глиняної іграшки Музею-заповідника за цією схемою, оскільки на сьогодні вона є класичною.

Як стверджує дослідник української іграшки Олександр Найден, свистунці — найбільш поширена іграшка в Україні [5, с. 42]. Тому не дивно, що майже половина глиняної іграшки у фондах Музею-заповідника *свистунці* — 1771 од. зб. (43,9%). При виготовленні їм надавався вигляд пустотілих фігур з отворами для вдування повітря, що сприяло відтворенню звуку. Ця властивість є вирішальною при визначенні приналежності іграшок до цієї групи.

Асортимент свистунців у фондах Музею-заповідника представляє велику кількість їх видів, які виготовляли гончарі на всій території України — у вигляді птахів («пташка», «півник», «курочка», «качечка», «соловей», «чайка з чаєнятами», «зозулька»), тварин («звір», «коник», «левик», «баранчик», «поросятко», «кіт», «собачка», «олень», «козлик», «їжачок», «ослик», «білочка», «бичок», «лось», «вепр», «миша»), риб («рибка»); у вигляді грибочків, будівель («хатка») (Олександри Порохівник та Ганни Діденко з Опішні); дрібні скульптури, частина яких — свистунці («ведмідь з куркою», «ведмідь з макітрою», «ведмедик з квітами», «ведмедик з гармошкою», «зайчик з морквою», «чортик з кулькою», «цап з бубоном», «козел із гітарою», «коза з грибочками», «баба з коровою», «бобер із птахом»); у вигляді людей («бариня», «куми», «Баба Яга», «вершник»). Окрім традиційних глиняних свистунців у фондах Музею-заповідника зберігається також 17 окарин — різновиди свистунців. Виготовлені вони сучасними майстрами — Єфросинією Міщенко з Бубнівки (Вінниччина), Олександром Вільчинським з Пологів (Запоріжжя), Наталією Величенко та Олександром Пінзелем з Ужгорода (Закарпаття).

Окрему групу глиняних іграшок становить «*монетка*», яка, будучи моделями ужиткового посуду, повторює особливості його форми та оздоблення. Визначальним критерієм зазначених виробів є ідентична відтворюваність усіх форм ужиткового посуду у малих розмірах, через що на базарі вони коштували дешево — монетку. Звідси й походження назви цієї групи іграшок. Та, незважаючи на це, гончарі так само скрупульозно ставилися до виготовлення «монетки», як і до традиційного ужиткового посуду. «Монетка» у фондах Музею-заповідника становить 24,3% колекції глиняних іграшок (984 од. зб.). Асортимент «монетки» повторює усе розмаїття традиційного українського глиняного посуду. В колекції представлені «мисочки», «тарілочки», «блюдечка», «глечички», «тикваcті глечич-

[1] Із виступу завідувача Відділу науково-фондової роботи Національного музею українського народного декоративного мистецтва Ірини Бекетової «Колекція глиняної іграшки в збірці Національного музею українського народного декоративного мистецтва» на Міжнародній науково-практичній керамологічній конференції «Глиняна іграшка: історія, традиції, перспективи» (19-22.10.2010).

Іграшки, що утворюють звуки								Іграшки, що не утворюють звуків							
Торохтуш-ки	Свистунці							Дрібна пластика							Монетка
Іграшки, що коливаються ворюють звуки	Орнітоморфні	зооморфні	антропоморфні	іхтіоморфні	фантастичні	у вигляді будиночків	Міксоморфні	Орнітоморфні	зооморфні	антропоморфні	скульптурні композиції	фантастичні	у вигляді будиночків	міксоморфні	Глечик, горщик, миска та усі інші види глиняного посуду

ки», «горщечки», «риночки», «зливушники», «чавунці», «пасківнички», «друшлячки», «сковорідки», «діжечки», «чайнички», «макітерки», «квітнички», «двійнята», «трійнята», «четвірнята», «баньки», «тиковки», «слоїки», «кухлики», «чашечки», «чарочки», «бокальчики», «друшляки», «барильця», «супнички», «носатки», «цукерниці», «фруктовниці», «скарбнички», «свічники», «вазочки» тощо.

Майже третина колекції глиняних іграшок Музею-заповідника (1281 од. зб., що становить 31,7% колекції) — *скульптура малих форм* у вигляді фігурок тварин, птахів, вершників, баринь, кумів, невеликих композицій. За формою та образами вони перегукуються зі свистунцями, але відмінність їх полягає у відсутності отворів для дуття, що унеможливлює створення звуку. Частину образів майстри взяли з усної народної творчості та творів письменників — «Відьма», «Катерина», «Вакула», «Наталка», «Козак Мамай», «Куми», «Свати», «Старости», «Молоді», «Мавки», «Солоха» тощо.

Торохтушки (або хихички) — це іграшки різноманітних форм, які під час коливання створюють шум, торохтять. У колекції Музею-заповідника зберігається п'ять таких іграшок (0,1%): «Торохтушка» Сергія Радька (Межирічі, Черкащина), «Миланка» — іграшка-гримушка А. Квашина (Кубань), дві хихички Федора Пошивайла (Опішне, Полтавщина) та одна Тетяни Повлишин (Львів).

Останнім часом з'являються спроби типологізувати глиняні іграшки **за здатністю створювати звук.** Пропонуються дві групи: *ті, що утворюють звук*, і *ті, що його не утворюють*. У свою чергу ці дві групи розподіляються за чотирма підгрупами за функціональним призначенням. Зазначу, що користуючись цим поділом у колекції української глиняної іграшки Музею-заповідника також можна знайти зразки до всіх типологічних груп.

Відповідно, якщо аналізувати повноту представлення виділених груп у розглядуваній колекції, то потрібно зазначити, що друга група (іграшки, що не утворюють звуків) складає більшу частину колекції української глиняної іграшки Музею-заповідника (56%).

Наведені два способи типології глиняної іграшки принципово не відрізняються. Відмінність розподілу полягає у тому, яка ознака взята за основу. Відповідно, і послідовність поділу змінюється: за здатність створювати звук спочатку розподіляємо іграшку на дві великі групи, кожна з яких ділиться ще на дві. Ці чотири підгрупи і є тими групами, які виділяються, якщо за основу поділу брати форму та функціональне призначення, що було зроблено у першому випадку.

Як уже зазначалося, розподіл іграшки на типи, як і будь-якого іншого виду народного мистецтва, залежить від того, які ознаки покласти в його основу. За основу поділу можна брати не лише здатність створювати звук, форму та функціональне призначення іграшки. Типології української глиняної іграшки можна проводити за місцем та часом її виготовлення.

Якщо брати за основу сучасний адміністративно-територіальний поділ України, то **за місцем виготовлення** українська глиняна іграшка поділяється на

25 типологічних груп, які виділяються відповідно за областями: вінницька, волинська, дніпропетровська, донецька, житомирська, закарпатська, запорізька, івано-франківська, київська, кіровоградська, кримська, луганська, львівська, миколаївська, одеська, полтавська, рівненська, сумська, тернопільська, харківська, херсонська, хмельницька, черкаська, чернівецька, чернігівська іграшки. Кожна із зазначених груп може мати підгрупи залежно від автора виготовлення. Але проводити такий розподіл вважаю за недоцільне, оскільки давніші іграшки здебільшого «безіменні», а в сучасному мистецтві лише одиниці майстрів, які займаються виключно іграшкою, переважно для них іграшка — це побічний продукт.

Дослідник українського гончарства кінця XIX — XX століття керамолог Юрій Лащук зафіксував існування наприкінці XIX — на початку XX століття 668 місцевостей, де розвивалося гончарство [2]. У фондах Музею-заповідника глиняна іграшка кінця XIX — початку XXI століття репрезентує 42 гончарних осередки, які представляють шістнадцять областей (тобто 16 груп). Є вироби з Вінниччини (Бубнівка), Закарпаття (Одеса, Ужгород, Хуст), Запоріжжя (Вишневе, Пологи), Івано-Франківщини (Коломия, Косів, Кути), Київщини (Васильків, Вишневе, Віта-Поштова, Київ, Фастів), Криму (Ялта), Львівщини (Львів), Луганщини (Євсуг), Полтавщини (Кременчук, Міські Млини, Опішне, Попівка), Сумщини (Глинськ, Межиріч), Тернопільщини (Голгоче, Гончарівка), Харківщини (Буди, Валки, Ізюм), Херсонщини (Костогризове), Хмельниччини (Кам'янець-Подільський, Хмельницький), Черкащини (Громи, Кочержинці, Маньківка, Межиріч, Сміла, Умань, Худяки, Чигирин), Чернівеччини (Вижниця, Коболчин, Чернівці) та Чернігівщини (Олешня). Основна маса виробів — 3033 од. зб. (75,1% колекції) — глиняні іграшки з Полтавщини (Опішне), і лише 1008 виробів (24,9% колекції) представляють глиняну іграшку з інших гончарних осередків України. Найчисельніші з-поміж них — свистунці майстрині з Одеси Ольги Шиян (117 од. зб.), 122 глиняні іграшки з Івано-Франківщини (87 — Косів, 35 — Коломия), 101 глиняна іграшка з Київщини (52 — Васильків, 41 — Віта-Поштова, 10 — Вишневе), 65 свистунців майстрів з Хмельниччини (Хмельницький) і 43 посудини-«монетки» Івана Бойка з Тернопільщини (Гончарівка). Інші осередки представлені поодинокими зразками, як авторськими, так і анонімними.

За часом виготовлення глиняні іграшки аналізованого періоду можна поділити на чотири основні етапи, які визначаються під впливом історичних подій у державі:

- кінець XIX століття — початок XX століття;
- 1920-ті роки — середина XX століття;
- середина XX століття — 1992 рік:
- 1992 рік — наш час.

Основна маса виробів, зібраних у фондах Музею-заповідника, датується 1970-ми — початком 2000-х років. Речі періоду кінця XIX — першої чверті XX століття складають близько 5% колекції — «монетка», Опішне, Полтавщина, кінець XIX ст.; 10 фрагментів свистунців, Опішне, кінець XIX — початок XX століття; свистунець, Опішне, кінець XIX; «монетка», Опішне, Полтавщина, початок XX ст.; «монетка», Тернопільщина, перша чверть XX ст.; пташка-свистунець, Тернопільщина, 1910—1920-ті роки; звір-свистунець, Черкащина, перша половина XX ст.; свистунець, Коломия, Івано-Франківщина, перша половина XX ст.; рибка-свистунець, Кременчук, перша половина XX ст.; 12 «монеток» першої половини XX століття; «Селянка» Андрія Сидоренка, Опішне, 1920-ті рр.; 162 фрагметтів статуеток, Попівка, Зіньківський район, Полтавщина, 1920-х років.

Ще один момент, на який потрібно звернути увагу при вавченні глиняних іграшок, які зберігаються у фондах музеїв — **шляхи надходження**. Виділяються дві основні групи: *подарунки та закуплені* речі. Розглядаючи першу групу (подарунки), яка є найчисельнішою у колекції української глиняної іграшки Музею-заповідника, виділяється кілька підгруп. Це подарунки як авторів робіт, так і сторонніх осіб, небайдужих до збереження предметів української народної культури. Частина експонатів у 1990-х роках передана Дирекцією художніх виставок України. З 1989 року на базі Музею-заповідника проводяться регіональні, державні та міжнародні Симпозіуми гончарства, які стали джерелом поповнення фондів Музею-заповідника (зокрема й глиняною іграшкою). Наприкінці XX — на початку XXI століття частина колекції глиняної іграшки надійшла до фондів Музею-заповідника під час етно-

№	Рік надходження	Надійшло експонатів протягом року, од. зб.	Кількість куплених експонатів	Кількість подарованих експонатів	Надійшло експонатів протягом року, %
1.	1987	1123	279	844	27,8
2.	1988	133	81	52	3,3
3.	1989	491	414	77	12,2
4.	1990	407	349	58	10,1
5.	1991	162	72	90	4
6.	1992	140	14	126	3,5
7.	1993	57	53	4	1,4
8.	1994	170	30	140	4,2
9.	1995	136	64	72	3,4
10.	1996	94	47	47	2,3
11.	1997	68	—	68	1,7
12.	1998	35	10	25	0,9
13.	1999	18	3	15	0,4
14.	2000	34	—	34	0,8
15.	2001	19	—	19	0,5
16.	2002	77	—	77	1,9
17.	2003	103	4	99	2,5
18.	2004	54	30	24	1,3
19.	2005	376	203	173	9,3
20.	2006	103	62	41	2,5
21.	2007	98	87	11	2,4
22.	2008	101	—	101	2,5
23.	2009	—	—	—	—
24.	2010	42	—	42	1
	Всього	4041	1802	2239	

графічних та керамологічних експедицій до різних гончарних осередків України.

Друга група (куплені речі) представлена експонатами, закупленими у авторів, на ярмарках, на антикварних базарах, у мистецьких салонах та крамницях тощо. У колекції глиняної іграшки Музею-заповідника таких предметів — 1802 од. зб. (44,6% колекції). Відповідно, речей, що надійшли безкоштовно — 2239 одиниці збереження (55,4% колекції). Динаміку надходження глиняної іграшки до колекції Музею-заповідника можна простежити за поданою нижче таблицею.

З наведеної таблиці видно, що надходження глиняної іграшки до фондів Музею-заповідника за час його існування відбувалося нерегулярно, хоча й щорічно (за винятком 2009 року, коли до колекції не надійшло жодної глиняної іграшки). В одні роки переважала закупка глиняних іграшок, в інші — більшість подарованих експонатів. Найбільше речей передано в перший рік існування Музею-заповідника (1123 одиниці збереження), коли за заповітом Олександри Селюченко її колекція стала власністю установи. Великі поповнення колекції відбулися у 1989 і 1990 роках. У 1989 році в рамках Республіканського симпозіуму гончарства «Опішне-1989» організовувалося ліплення традиційної глиняної іграшки учасниками симпозіуму. Готові вироби протягом 1989—1990 років закуплені для колекції Музею-заповідника. 1992 року дирекцією художніх виставок України до фондів Музею-заповідника передано колекцію глиняної іграшки майстрині з Одеси Ольги Шиян. Багато глиняних іграшок надійшло у 2005 році, коли працівники Музею-заповідника проводили цілеспрямовані експедиції по Опішні та їздили на антикварний базар у Київ з метою заповнення прогалин у фондових збірках Музею-заповідника. Хоча зага-

лом глиняні іграшки надходять до колекції не регулярно. Спеціально їх пошуком ніхто не займається. Тому колекція на сьогодні не повна.

Отже, аналізуючи колекцію української глиняної іграшки кінця XIX — початку XXI століття, яка зберігається у фондах Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, залежно від того, яка ознака покладена в основу, можна виділити кілька основних типологічних груп української глиняної іграшки:

За формою та функціональним призначенням: свистунці, монетки, скульптура малих форм, торохтушки;

За здатністю створювати звук: іграшки, що утворюють звук, та іграшки, що не утворюють звук;

За місцем виготовлення: виділяється 25 груп, залежно від області виготовлення;

За часом виготовлення: кінець XIX — початок XX століття; 1920-ті роки — середина XX століття; середина XX століття — 1992 рік; 1992 рік — наш час;

За шляхами надходженнями: подарунки та закуплені речі.

Усі наведені підходи до типології української глиняної іграшки можуть бути використані музейними працівниками в процесі атрибутування та інвентаризації музейних експонатів.

1. *Герус Л.М.* Українська народна іграшка / Л.М. Герус. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. — 264 с.
2. *Лащук Ю.П.* Українська народна кераміка XIX—XX ст. : дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства / Ю.П. Лащук. — Львів : Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, 1969.
3. *Литвиненко С.* Варіанти українських назв глиняних іграшок / Світлана Литвиненко // Український керамологічний журнал. — 2004. — № 4. — С. 79—84.
4. *Мотрій В.* Ольга Шиян / Мотрій Валентина, Пошивайло Олесь // Український керамологічний журнал. — 2001. — № 2. — С. 150—151.
5. *Найден О.С.* Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність / О.С. Найден. — К. : АртЕк, 1999. — 256 с.
6. Українська народна іграшка : каталог. — К. : Стилос, 2006. — 48 с.
7. *Чайковська Л.* Фондова колекція народної іграшки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України / Л. Чайковська // Іграшка, гра, дитина: від обрядової субстанції до сучасних моделей виховання : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Марка Грушевського читання» / за ред. О.С. Найдена. — К. : Стилос, 2007. — С. 75—83.

Oksana Lykova

OPISHNE NATIONAL MUSEUM-RESERVE OF UKRAINIAN POTTERY: TYPOLOGIC ANALYSIS OF CLAY TOYS

Collection of the late XIX and early XXI cc. clay sculptures kept at the Opishne National Museum-Reserve of Ukrainian pottery is reviewed in the article. In the course of research-work present exhibits have been analyzed and divided into several groups according to their forms and functional destination, acoustic characteristics as well as periods of production, centres of craft, means and time of acquisition by museum repositories.

Keywords: collection, clay toys, «svystunets», «coin», sculpture of small forms, National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery in Opishne.

Оксана Лыкова

ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ГЛИНЯНОЙ ИГРУШКИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА УКРАИНСКОГО ГОНЧАРСТВА В ОПИШНОМ

Осуществлен обзор коллекции глиняных игрушек конца XIX — начала XXI века Национального музея-заповедника украинского гончарства в Опишном. Проведено распределение и анализ имеющихся игрушек по нескольким группами: по форме и функциональному назначению, по способности создавать звук, по периоду изготовления, по центрам, по способам и времени их поступления в фонды музея-заповедника.

Ключевые слова: коллекция, глиняная игрушка, «свистунец», «монетка», скульптура малых форм, Национальный музей-заповедник украинского гончарства в Опишном.



Інна ПАХОЛОК

ЕТНОГРАФІЧНА СПЕЦИФІКА ТРОЇЦЬКИХ РОСЛИН

У статті систематизовано та проаналізовано традиційні вірування, застереження та заборони українського народу, які пов'язані з вибором тих чи інших рослин для прикрашання житлових та господарських споруд напередодні Трійці. На основі власних етнографічних польових записів, опублікованих джерел і даних наукової літератури автор дослідила регіональні традиції застосування клечання (маю), встановила його основні критерії вибору та етнографічну специфіку.

Ключові слова: етнологія, Україна, історико-етнографічні регіони, природнокліматичні умови, народні уявлення, троїцькі рослини, звичай.

У структурі народної духовної культури українців Зелені свята є одними з найбільших свят календарного року. Це зумовлено тим фактом, що традиційні троїцькі звичаї та обряди — це не лише низка магічних дій і заборон, яких українці дотримувалися з давніх-давен, а й важливий комплекс своєрідних вірувань та мотивів, багатий пласт обрядової лексики, народних назв окремих днів і тижнів відповідного періоду, а також різних синонімів на означення троїцької зелені. Саме з цієї причини Зелені свята як важливий об'єкт дослідження неодноразово привертали увагу українських та зарубіжних дослідників — етнологів, фольклористів, лінгвістів.

Відтак зазначене у заголовку питання частково вже було предметом уваги вчених. Окремі його аспекти вивчали народознавець Марина Гримич [14, с. 21—29] та діалектолог Надія Осташ [34, с. 248—268]. Етнографічну специфіку троїцької зелені у південно-західному регіоні України досліджувала Лариса Литвин [32, с. 33—37]. Етнолог на основі матеріалів, зібраних з цих теренів, відзначила, що вибір тієї чи іншої рослини для замаювання житлових та господарських споруд значною мірою залежить від природнокліматичних умов.

Особливий інтерес становить фактичний матеріал, який зібрав на пограниччі українсько-білоруського Полісся російський лінгвіст Нікіта Толстой. У коротенькій розвідці автор звернув увагу передовсім на ті породи дерев, яким надавали перевагу місцеві поліщуки [41, с. 14—18]. Вдалою на наш погляд є спроба вченого закартографувати клечальний звичай на цих теренах.

У порівняльному плані наукову цінність мають етнографічні відомості, які свого часу зафіксували Михайло Пйотровський на Овруччині [13, с. 303—351], Михайло Зубрицький на Бойківщині [21, с. 33—60] та Володимир Шухевич на Гуцульщині [44]. Окрім цих опублікованих матеріалів, у нашій розвідці використані також польові етнографічні записи автора, зафіксовані у різних районах України [1; 2; 5; 6].

Головна мета цієї розвідки — систематизувати усі відомі нам дані про троїцьку зелень, яку українці використовують для замаювання свого обійстя напередодні Зелених свят та проаналізувати комплекс вірувань, застережень та заборон, які пов'язані з використанням тієї чи іншої рослини. На основі цього з'ясувати основні критерії їхнього вибору, а відтак етнографічну специфіку клечального матеріалу загалом.

Не спиняючись докладно на розгляді локальних назв на означення троїцьких рослин («май», «клечання», «глетчання», «зело»), про що вже йшлося у нашій публікації [35, с. 574—582], відразу зупинимося на їхній характеристиці. Лише зауважмо: звичай клечання у східних слов'ян, зокрема і в українців, пов'язаний з відміною заборони на рубання дерев у троїцько-русальний період. Тому, мабуть, з російського повір'я довідуємось про те, що на Трійцю ліс — «іменинник» [7, с. 99]. Тобто з цього часу відмінялось табу не лише на повалення дерев, але й починався масовий збір трав і квітів, про що йтиметься далі.

Стосовно вибору матеріалу для замаювання, то у науковій літературі присутні різні погляди. Так, знаний дослідник народного календаря українців С. Килимник був переконаний у тому, що «на клечання можна рубати-ламати лише: дуба, клена, явора, липу, ясеня — це чарівні дерева і кожне має своє магічне значення. Не можна рубати-ламати берези, осоки, тополі, вільхи, верби, але в кожній місцевості є своє улюблене для майовання» [24, с. 356]. Дотримуючись аналогічної думки про сакральність окремих дерев, М. Костомаров вважав, що найчастіше використовували у троїцькій обрядовості клен [26, с. 82—83].

З цим твердженням потрібно частково погодитися, зважаючи на те, що в минулому, згідно з народними уявленнями, кожне дерево і справді мало своє магічне значення, на яке українці зважали під час його використання не лише у календарній обрядовості, а й у побуті. Візьмемо для прикладу будівництво хати. З усіх придатних для цієї справи відбирали лише «дозволені» дерева, тобто такі, які вкладалися в рамки існуючих семантичних класифікацій. Ця система формувалася за принципом символічних протиставлень (класифікаторів), за допомогою яких людина орієнтувалася в навколишньому світі. Наприклад, загальнопоширена заборона використовувати для будівництва сухостій ґрунтувалася на протиставленні «сухе — зелене», що в символічному підтексті відповідало: «мертве — живе» [8, с. 27]. Мабуть, саме тому українці Карпат вірили, що сухостійне дерево буде сохнути, а з ним і будуть сохнути мешканці хати [42, с. 35]. Навіть побачене у ві сні зламане дерево, на думку лемків, означало обірване життя [16, с. 94]. Зрозуміло, що у формуванні таких повір'їв значну роль відігравала магія подібності. Так, у хаті, збудованій із стрункого, здорового дерева, за народним повір'ям, народжувались і виростали стрункі, високі і здорові діти.

Безперечно, відповідні уявлення українців посідали значну роль під час вибору клечання. Однак не варто забувати про те, що застосування троїцьких рослин в магічному сенсі значною мірою залежало від лікувальних властивостей більшості з них.

У контексті дослідження етнографічної специфіки клечання потрібно обов'язково враховувати природно-географічне середовище того чи іншого історико-етнографічного реґіону чи району. Справді, залежно від місцевості, для маю використовують різні рослини. Л. Литвин переконана, що територія Західної України з погляду вживання клечальної зелені ділиться на дві частини: рівнинну і гірську. На рівнинній місцевості домінувала як клечальна рослина липа. У Підгір'ї вона поступово відходить на другий план, а в гірській частині частково зовсім зникає, тут її замінює явір [32, с. 35]. Це міркування підтверджують конкретні факти. Зокрема, з етнографічних матеріалів Бойківщини довідуємось, що «в Задушну суботу вечором ідуть парубки і ґазди до церкви, рубають галузи з лип, і маять хижі, і весь будинок» [21, с. 46]. Вихідці з Холмщини також надавали перевагу цьому дереву. За даними наукової літератури, місцеві селяни «у Зелену суботу йшли в гай, на луки і приносили всякого зеленого зілля. Прибирали хату і біля неї долівку, посипали татарським зіллям, липою квітчали хату й загороду, де ночує худоба. Зелене гілля господиня клала також у ті місця, де зберігали льон та капусту і обов'язково за образи» [36, с. 261].

Зауважмо, що ареал використання липи охоплював не лише масиви Карпат, а значно ширшу територію [12, с. 8; 45, s. 263]. Зокрема, на теренах Надсяння місцеві старожили наголошували, що в минулому «йшли по липу під вечір будь-хто. Маїли в хатах за образами, по кутах» (с. Хлиплі Мостиського р-ну Львівської обл.) [1, арк. 16]; «Маїли липою в хаті. Йшли пополудню по неї в ліс, якщо не було біля хати» (с. Підліски Мостиського р-ну) [1, арк. 16]. Крім того, гілки липи, в поєднанні з іншими породами дерев, зокрема з вербою чи кленом, українці використовували для замаювання в таких

історико-етнографічних регіонах, як Слобожанщина, Наддніпрянщина та Поділля [34, с. 255]. Стосовно останнього, то тут селяни називали маєм гілки таких дерев, як клен, верба, липа, акація [29, с. 378]. Подібну інформацію зафіксував на території Слобожанщини П. Іванов: «Ввечері прибирали свої хати зеленню, до того ж перед дверима натикають молодих деревець, переважно клена, липи, ясена» [22, с. 86]. Стосовно гілок явору, то їм надають перевагу гуцули, про що вже йшлося.

На рівнинній території України поряд з використанням липи і явора утворюють цікаві засяги береза, клен, ясен, спорадично — акація, каштан, бузок, ліщина (Золочівський р-н Львівської обл., Теребовлянський, Заліщицький р-ни Тернопільської обл.) [32, с. 35]. Так, березою прибирали помешкання на теренах Волині та Полісся, про що довідуємось із розвідки В. Доманицького: «Улиці замітають, подвір'я посипають піском, ворота і огорожу заквітчують березами, стіни у хатах убирають клечанєм, а долі настеляють «лепехи» (лопуха)» [19, с. 7]. Стосовно клена, то це дерево українці використовували також в обрядах Божого Тіла та Іванового дня. На думку російського дослідника Н. Толстого, в обряді прикрашання дому на Трійцю у басейні Середньої Прип'яті, в межиріччях Горині й Уборті, Нижньої Десни і Дніпра перевагу надавали клену, тоді як у прилеглих до них частинах Мозирського та Гомельського Полісся клен поєднується з липою, що, власне, і підтверджує розроблена автором карта [41, с. 18]. На теренах Середнього Полісся (Житомирщина) також «прикрашають свої помешкання від воріт вирубаними свіжими деревами клена, ясеня й берези, обсаджують ними хати перед дверима і вікнами [...] в хаті над образами й по кутах затикають зелені галузки з цих дерев» [13, с. 322]. Водночас на Покутті, за свідченням польського етнолога О. Кольберга, селяни повністю замаювали вікна листям акацій або бузку [44, s. 200], в іншій місцевості використовували для клечання ліщину [45, s. 262]. Натомість на Одещині (південь України) квітчанням була маслина, а також «такі дерева, шо не бистро в'януть. Землю обтрушували травичкою і ромашкою» [31, с. 334].

Окремий засяг використання троїцького клечання становить Західне Полісся, а саме Рожищенський, Старовижівський, Камінь-Каширський, Турійський, Ратнівський р-ни Волинської обл. Таку думку висловила Л. Литвин [32, с. 35]. Дослідниця вважає, що тут найбільше поширеними були береза, клен, спорадично — ліщина. Це засвідчують сучасні репрезентанти інформації. Наприклад, мешканці Камінь-Каширщини наголошували: «То рубають деревце: клен, ясен, березу. Березу беруть в лісі, закопують біля порогу в ямочки. Дехто вішає по хаті» (с. Грудки) [2, арк. 6]; «Прибирали лепехою, рубали гілляки клену, ясеню. Кльон кругом хати обтикували» (с. Освіці) [2, арк. 33].

Крім українців, аналогічні породи дерев для прибирання житлових і господарських будівель використовували також інші східні слов'яни. Скажімо, білоруси теж застромлювали у брами доставлені з лісу молоді берізки, а галузками клену чи липи оздоблювали стіни та вікна у хатах [20, с. 52]. Натомість у росіян головним троїцьким деревцем була лише берізка, яка, на думку В. Соколової, «стала символом російської природи» [39, с. 188].

Варто зазначити, що особливе місце серед троїцьких рослин посідала осика. Загальновідомо, що це дерево, за народними уявленнями, є проклятим. Про причину цього прокляття можна довідатися з численних переказів про дерева. В одному з них йдеться: «Коли зрадник Юда постановив повіситися, він вперше пішов до берези, але вона налякалася й побіліла, проте не прийняла зрадника [...]. Юда вдався до осики й вона прийняла його, і зрадник на ній повісився. Через це осика нечиста, проклята, і вічно дрижить, і без вітру, а люди жахаються її й оминають. Щоб мертвий відун не виходив із гробу і не шкодив людям, у могилу його вбивають осикового кілка» [23, с. 55]. Осику селяни вважають також непридатною для будівництва житла, аргументуючи це так: «В хаті все буде труситися, як на осичині, всі будуть лаятися» [37, с. 96], або: «Гроза влучить у грішне дерево» [37, с. 96]. Саме з цієї причини народна традиція забороняла гілки осики навіть вносити до хати.

Проте з іншого боку, за багатьма свідченнями, це дерево вважають корисним, позаяк воно «наводить жах на все лихе». Більше того, його використовують для клечання, про що довідуємось з відповідних першоджерел: «Особливо слід виділити клечання з осики: його ставлять на воротах і по всіх кутках загоро-

ди (тобто обори), щоб захистити корів та телят од відьми; бо це дерево, за народним повір'ям, має особливу силу протидіяти нечистій силі» [33, с. 65]. Крім того, осикову гілку неодмінно ставили біля конюшні, «щоб домовий коней не гонив» [17, с. 76]. Відповідні свідчення можна було б продовжувати [38, с. 143; 30, с. 114; 14, с. 23], але гадаємо, що й поданих цілком достатньо для того, щоб переконатися в тому, що відповідне дерево було досить популярним серед інших троїцьких рослин і використовувалось населенням лише як оберіг.

У контексті сказаного на увагу заслуговує цікаве спостереження П. Іванова про те, що «під Трійцю вносять на ніч до хати зрубану осику, і якщо виявиться на ранок, що листки на цьому дереві залишились зеленими, хоча б вони і засохли за ніч, але лише зберегли б свій колір, то всі в родині доживуть і до наступного клечання, якщо ж за ніч листя на осиці почорніє, то потрібно очікувати смерті кого-небудь із членів сім'ї» [22, с. 141]. Подібно ворожили на теренах Бойківщини, що засвідчують такі польові етнографічні матеріали: «Майили на Святу Нидилю і на Купала тучним зільом — тілько гілочок, кілько є челяди в хаті. Як котра гілочка зов'яне, то той умре» [4, арк. 19]. Згадаймо, що аналогічним способом українці передбачали майбутнє також в інші календарні дні, наприклад на свято Катерини. Цього дня дівчата ставили у воду гілочки вишні згідно з кількістю членів сім'ї, позначаючи їх кольоровими нитками. Відповідно, чия гілка до Різдва або Василя розквітне — той довго житиме, чия всохне — захворіє або помре [28, с. 31]. Для порівняння: поляки ворожили на різдвяному деревці. Вони вважали, що якщо на деревці-«полазнику» рано в'януть колючки, то буде голод; якщо осипаються колючки, то в наступному році хто-небудь помре [11, с. 75—76].

До речі, при уважному розгляді процитованих ворожінь неозброєним оком помітна одна важлива деталь — ототожнення рослин із членами роду. Його можна спостерігати не лише в календарних звичаях та обрядах, але й в інших ділянках народної культури. Маємо на увазі декоративне мистецтво, а саме настінні розписи українських хат. Для нас науковий інтерес становить так званий квіт, що має форму розетки чи вазона і символізує дерево життя. Скажімо, серед старожилів Лемківщини донедавна зберігалося повір'я про те, що «квіт» повинен мати стільки галузок, скільки членів сім'ї живе в цій хаті, від прадіда почавши [18, с. 5]. Якщо народжувалась дитина, — домальовували внизу розети ще одну пару галузок. Відповідно, якщо хтось із членів сім'ї помирав, то дописували поминковий знак — свастику з хрестами [18, с. 5]. Натомість населення Старосамбірщини було переконане: якщо на обійсті зрубати дерево у цвіту, то у хаті помре хтось із дітей [15, с. 76]. Притому слід наголосити, що повір'я, які стосуються реальних дерев, надзвичайно багаточисельні і різноманітні — вони є характерними для всіх народів і по суті зводяться до однієї ідеї: дерево — живе створіння, антропоморфне чи зооморфне.

У контексті сказаного більш-менш очевидним є і те, чому напередодні Зелених свят бойки не маїли тієї хати, де була жалоба [4, арк. 5]. На Закарпатті селяни уточнили, що будинок, де хто-небудь помер, не можна прикрашати зеленню цілий рік [9, с. 243]. До слова: відповідні свідчення не є поодинокими. Більше того, подекуди вони зберігалися у пам'яті українців аж до початку XXI ст. [25, с. 211]. Для порівняння: у Замагур'ї у будинок, де недавно був покійник, заборонялось приносити різдвяне деревце [11, с. 75].

Як уже згадувалося, оселю замаювали напередодні Трійці не лише зеленими гілками, але й травами і квітами. Зокрема, на Звенигородщині (Середнє Подніпров'я) «всякиме квіткаме у хатах квічають коло образів, на стінах скрізь, на сволоці, геть скрізь де можна, там і квічають. І ці квітки там в хатах коло образів стримлять цілий год, аж доки другі наростуть квітки» [27, с. 15]. Зауважмо, що майже скрізь в Україні селяни частину святкової зелені використовували для прибирання обійстя, а частину — освячували у церкві, що підтверджують конкретні факти. Зокрема, польові етнографічні записи із Західного Полісся засвідчили: «Лепеха так є. Діти підуть. Нема в кого дітей, піде мужчина, чи жінка піде [...]. І клен рвали, затикали під стріху знадвору і в хаті за образами. Лепеху ложили на підлозі [...]. В церкві тоже прибирали. З церкви приносили (освячені. — *І. П.*) лепеху і клін. В хаті ложили» (с. Відерта Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.) [2, арк. 37].

Необхідно зазначити, що в різних історико-етнографічних реґіонах і районах України на вибір

зеленосвятських рослин певним чином впливали і місцеві традиції. Так, на Слобожанщині «напередодні троїцького дня, в суботу, селяни рвуть різні запашні трави, як-от: богородську траву, чебрець, полин, любисток, аїр, і ввечері прибирають свої будинки зеленню [...]» [22, с. 86]. Натомість подоляни підлогу чи земляну долівку одночасно встеляли «осокою, любистком, м'ятою, пижмою, ласкавцями та ін.» [29, с. 378]. Українські горяни Гуцульщини «затичують теж декуди хату з надвір'я листєм любистку і скорушини [...]. Листє любистку уживають до вікон тому, бо воно мягке, держиться добре скла, а листє скоруха «кудряве, має ладну уроду, навкруг як висічене» до того оно вузке, тому дає виразний взір на склі» [43, с. 250].

Досить помітне місце серед троїцьких рослин посідає лепеха. Загальновідомо, що це трав'яниста багаторічна рослина з довгими мечеподібними листками й гострим запахом. Вона має надзвичайно багато народних назв: «лепешник», «плешник», «аїр», «гаїр», «ірник», «явор», «ягур» [10, с. 114]. Позаяк слово «аїр» запозичене з турецької мови, то цілком закономірним є те, що рослина має ще такі найменування: «татарське зілля», «татарка», «татарник», «татарський корінь» [10, с. 114]. В одній з українських легенд йдеться про те, що в Україну лепеху принесли татарські ординці, які брали її зі собою у важливі походи. Зілля кидали в незнайомі річки та озера, вважаючи, що воно очищає воду, після чого самі пили воду та напували своїх коней. Кинуті у тих місцях кусники кореня аїру згодом прижилися [12, с. 83].

Зауважмо: найчастіше лепеху використовували жителі Полісся та Волині. І це цілком закономірно, адже саме тут найбільш сприятливі для її росту природнокліматичні умови (розгалужена водна система, значна болотистість). За інформацією сучасних репрезентантів, «ставили лепеху на дворі, по хаті, щоб коло неї проходити» (с. Ворокомле Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.) [2, арк. 45]; «По лепеху ходили на берег. По лепесенці стелили в хаті в усіх хоромах» (с. Грудки Камінь-Каширського р-ну) [2, арк. 12]; «А лепеху, то колись ше й була стріха, то ше в стріху засаджували. І під хатою стелили і в хаті стелили. На Зелені свята. Я знаю?! Стелили по дворі лепеху. Ну, і в церкві стелили тоже. І святимо лепеху» (с. Ощів Горохівського р-ну Волинської обл.) [5, арк. 8]. Зрештою, ця традиція на відповідних теренах зберігається і досі.

До усього сказаного раніше доцільно наголосити і на іншому: крім свіжої зелені, в ряді сіл Поліського краю для оформлення інтер'єру на Зелені свята використовували також сушені квіти: «На Трійцю сухі квіти «шалею», татарника, любистка та м'яти — кидали в хаті на підлогу» [40, с. 100]. Спорадично селяни трусили по підлозі листочки дерев, очерет, навіть збіжжя та солому [14, с. 22].

На основі власних етнографічних польових записів, опублікованих джерел і даних наукової літератури доведено, що вибір троїцької зелені залежав передовсім від вірувань й уявлень українців, які базувались на лікувальних (магічних) властивостях тих чи інших рослин та взаємозв'язку останніх з душами померлих родичів, а також — від природно-географічних умов історико-етнографічних регіонів України. Першим критерієм пояснюємо використання одних і тих же рослин для прибирання житлових та господарських споруд, а після завершення Зелених свят — для застосування у народній медицині та ветеринарії. Другий критерій дозволяє виокремити регіональні особливості (розбіжності) клечального матеріалу. Наприклад, з'ясовано, що поліщуки надавали перевагу клену і березі, населення Українських Карпат — явору, вербі та ліщині. Натомість на теренах Слобожанщини, Наддніпрянщини та Поділля липу використовували в поєднанні з вербою чи кленом. Встановлено, що особливе місце серед троїцьких дерев посідала осика, яку українці ставили переважно на воротах, по всіх кутках загороди, в господарських приміщеннях як оберіг від відьом, будь-якої іншої нечистої сили.

1. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка (далі — Архів ЛНУ ім. Івана Франка). — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 60-Е. — 20 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми «Календарна обрядовість літнього циклу», зафіксовані Парій (Пахолок) Інною Ростиславівною у Мостиському районі Львівської області).
2. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 72-Е. — 49 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми «Календарна обрядовість літнього циклу», зафіксовані Парій (Пахолок) Інною Ростиславівною у Камінь-Каширському районі Волинської області).
3. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 208-Е. — 8 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми «Народна демонологія Бой-

ківщини», зафіксовані Левкович Надією Миколаївною у Старосамбірському районі Львівської області).

4. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 211-Е. — 19 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми «Народна демонологія Бойківщини», зафіксовані Левкович Надією Миколаївною у Долинському районі Івано-Франківської області).
5. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 346-Е. — 26 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми «Зелені свята в українців: традиційні звичаї та обряди», зафіксовані Пахолок Інною Ростиславівною у Горохівському районі Волинської області).
6. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 347-Е. — 7 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми «Зелені свята в українців: традиційні звичаї та обряди», зафіксовані Пахолок Інною Ростиславівною у Рогатинському районі Івано-Франківської області).
7. *Агапкина Т.А.* Лес / Т.А. Агапкина // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2004. — Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). — С. 97—100.
8. *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А.К. Байбурин. — Ленинград : Наука, 1983. — 188 с.
9. *Богатырев П.Г.* Магические действия, обряды и верования Закарпатья / П.Г. Богатырев // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. — М. : Искусство, 1971. — С. 169—296.
10. *Болтарович З.* Українська народна медицина: історія і практика / Зоріана Болтарович. — К. : Абрис, 1994. — 320 с.
11. *Валенцова М.М.* Деревце обрядовое: деревце рождественское / М.М. Валенцова, Л.Н. Виноградова, Е.С. Узенева // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М. : Международные отношения, 1999. — Т. 2: Д — К (Крошки). — С. 75—76.
12. *Вархол Н.* Рослини в народних повір'ях русинів-українців Пряшівщини / Надія Вархол. — Пряшів ; Едмонтон : EXCO s. r. o, 2002. — 151 с.
13. *Возняк М.* Народний календар із Овруччини 50-х років XIX століття у записі Михайла Пйотровського / Михайло Возняк // Записки Наукового товариства імені Шевченка / ред. Р. Кирчів, О. Купчинський. — Львів, 1995. — Т. CCXXX: Праці Секції етнографії та фольклористики. — С. 303—351.
14. *Гримич М.* Зелені свята / Марина Гримич // Родовід. — 1993. — № 5. — С. 21—29.
15. *Гузій Р.* З народної танатології: карпатознавчі розслідди / Роман Гузій. — Львів : ІН НАН України, 2007. — 352 с.
16. *Гузій Р.* Похоронні обряди / Р. Гузій, Й. Вархол, Н. Вархол // Лемківщина: історико-етнографічне дослідження / відп. ред. Степан Павлюк. — Львів : ІН НАН України, 1999. — Т. 2: Духовна культура. — С. 94—123.
17. Дневникъ народныхъ праздниковъ Харьковской губерніи // Харьковскій сборникъ. Літературно-научное приложеніе къ «Харьковскому Календарю» на 1887 г. / подъ ред. П.С. Єфименко. — Х. : Изданіе Харьковскаго Губернскаго Статистическаго Комитета, 1887. — Вып. 1. — С. 72—80.
18. *Добрянська І.* Настінні розписи лемківських хат / Ірина Добрянська // Наше слово (Варшава). — 1963. — № 11 (344). — С. 5.
19. *Доманицький В.* Народний календар у Ровенськім повіті, Волинської губернії / Василь Доманицький // Матеріяли до української етнольоґії. — Львів, 1912. — Т. XV. — С. 62—89.
20. Земляробчы календар : Абрады і звычаі / уклад., класіф., сістэм. матэрыялаў і камент. А.І. Гурскага; уступ. арт. А.І. Гурскага, А.С. Ліса. — Мінск : Наука і тэхніка, 1990. — 405 с. — (БНТ : Беларус. нар. творчасць. АН БССР. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору).
21. *Зубрицький М.* Народній календар, народні звичаї і повірки, прив[']язані до днів в тиждни і до рокових сьвят (Записані у Мшанци Староміського повіту і по сусідніх селах) / Михайло Зубрицький // Материали до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1900. — Т. III. — С. 33—60.
22. *Иванов П.В.* Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда, Харьковской губернии / П.В. Иванов // Сборник Харьковского Историко-Филологического общества. — Х., 1907. — Т. VIII. — 216+IV с.
23. *Іларіон Митрополит* [Іван Огієнко]. Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія / Митрополит Іларіон. — К. : Обереги, 1992. — 424 с.
24. *Килимник С.* Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / Степан Килимник ; факс. вид. — К. : Обереги, 1994. — Кн. II. — Т. 3—4. — 528 с.
25. *Коваль-Фучило І.* До проблеми: гріх і кара в українській народній традиції (на матеріалі фольклорних текстів, записаних у с. Мокряни Мостиського р-ну Львівської обл.) / Ірина Коваль-Фучило // Діалектологічні студії 2: Мова і культура. — Львів : Ін-т українозн. ім. І. Крип'якевича, 2003. — С. 201—222.
26. *Костомаров М.І.* Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства / М.І. Костомаров ; упоряд., прим. І.П. Бетко, А.М. Полотай ; вст. ст. М.Т. Яценка. — К. : Либідь, 1994. — 384 с.
27. *Кримський А.Ю.* Звенигородщина. Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектологічного: відтворення з авторського макету 1930 р. / Аг. Кримський ; авт. передмови А.Ю. Чабан. — Черкаси : Вертикаль, 2009. — XVI+438+10 с. ; іл.
28. *Курочкін О.В.* Новорічні свята українців: традиції і сучасність / О.В. Курочкін. — К. : Наукова думка, 1978. — 192 с.

29. *Курочкін О.В.* Обрядовість (Календарні свята й обряди) / О.В. Курочкін // Поділля: історико-етнографічне дослідження. — К. : Доля, 1994. — С. 358—385.
30. *Кутельмах К.* Русалки в повір'ях поліщуків / Корнелій Кутельмах // Записки Наукового товариства імені Шевченка / ред. Р. Кирчів, О. Купчинський, М. Глушко. — Львів, 2001. — Т. CCXLI: Праці секції етнографії і фольклористики. — С. 87—152.
31. *Кушнір В.Г.* Нариси традиційної культури українців Одещини (Миколаївський район) / В.Г. Кушнір, Н.О. Петрова, В.М. Поломарьов ; відп. ред. Г.К. Кожолянко. — Одеса : СМИЛ, 2010. — 392 с. ; іл.
32. *Литвин Л.* Клечальні рослини як оберіг у віруваннях українців (за матеріалами західних областей України) / Лариса Литвин // Наукові записки. — Львів : Музей народної архітектури та побуту у Львові, 1998. — Вип. 1. — С. 33—37.
33. *Максимович М.* Дні та місяці українського селянина / Михайло Максимович ; упоряд., перек. з рос., вступ. стаття та прим. В. Гнатюка. — К. : Обереги, 2002. — 189 с.
34. *Осташ Н.* Про назви літніх християнських свят українців: Зелені свята / Надія Осташ // Діалектологічні студії. 1: Мова в часі і просторі. — Львів : ІН НАН України, 2003. — С. 248—268.
35. *Пахолок І.* «Май» («клечання») — головний атрибут Зелених свят (карпатська традиція) / Інна Пахолок // Фортеця: збірник заповідника «Тустань». — Львів : Колір ПРО, 2012. — Кн. 2. — С. 574—582.
36. *Рижик Є.* Календарні обряди українців Холмщини і Підляшшя / Є. Рижик // Холмщина і Підляшшя: історико-етнографічне дослідження. — К. : Родовід, 1997. — С. 251—269.
37. *Сілецький Р.* Звичаї та обряди, пов'язані з будівництвом / Роман Сілецький // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / наук. ред. С. Павлюк, Р. Омеляшко. — Львів : ІН НАН України, 2003. — Вип. 3: У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. — С. 95—124.
38. *Скуратівський В.* Дідух: свята українського народу / Василь Скуратівський. — К. : Освіта, 1995. — 272 с.
39. *Соколова В.К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белоруссов XIX—XX в. / В.К. Соколова. — М. : Наука, 1979. — 287 с.
40. *Тарас Я.* Елементи озеленення та благоустрою поліської садиби / Ярослав Тарас // Полісся України : матеріали історико-етнографічного дослідження / відп. ред. С. Павлюк, М. Глушко. — Львів : ІН НАН України, 1997. — Вип. 1: Київське Полісся. 1994. — С. 97—114.
41. *Толстой Н.И.* Троицкая зелень / Н.И. Толстой // Славянский и балканський фольклор. Этнолингвистическое изучение Полесья. — М. : Наука, 1986. — С. 14—18.
42. *Файник Т.* Житло та довкілля: будівельні традиції українців Карпат / Тетяна Файник. — Львів : ІН НАН України, 2007. — 208 с.
43. *Шухевич В.* Гуцульщина. Ч. 4 / Володимир Шухевич // Материяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1904. — Т. VII. — 212 с., іл.
44. *Kolberg O.* Dzieła wszystkie / Oskar Kolberg. — Wrocław ; Poznań, [1962]. — T. 29: Pokucie. — Cz. I. — 358 s.
45. *Kolberg O.* Dzieła wszystkie / Oskar Kolberg. — Wrocław ; Poznań, [1974]. — T. 49: Sanockie-Krośnieńskie. — Cz. I. — 552 s.

Inna Pakholok

ON ETHNOGRAPHIC SPECIFICITY OF TRINITY PLANTS

In the article have been systemized and analyzed Ukrainians' traditional beliefs, warnings and prohibitions tied with the choice of certain plants for decorating of dwellings and homestead construction on the eve of the Trinity Festival. On the basis of her own ethnographic field studies as well as published sources and data of scientific literature the author has thrown light upon regional traditions of klechannya (may) customs, found their main criteria of choice and ethnographic specificity.

Keywords: ethnology, Ukraine, historical and ethnographic regions, climatic conditions, national ideas, trinity plants, custom.

Инна Пахолок

ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА РАСТЕНИЙ ТРОИЦЫНА ДНЯ

В статье систематизированы и проанализированы традиционные верования, предостережения и запреты украинского народа, связанные с выбором тех или иных растений для украшения жилищ и хозяйственных построек накануне Троицы. На основе собственных этнографических полевых записей, опубликованных источников и данных научной литературы автор исследовала региональные традиции применения клечанья (мая), установила основные критерии выбора и этнографическую специфику обычая.

Ключевые слова: етнология, Украина, историко-этнографические регионы, природно-климатические условия, народные представления, растения Троицына дня, обычай.



Роман ТАРНАВСЬКИЙ

СТАНІСЛАВ ЦІШЕВСЬКИЙ: ЖИТТЄПИС, НАУКОВІ ПРАЦІ ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ

Йдеться про життя та науково-педагогічну діяльність польського етнолога та мовознавця Станіслава Цішевського на тлі розвитку Львівського університету як провідного вищого навчального закладу Львова на початку XX ст. Відтворено біографію вченого з наголосом на формуванні його наукового світогляду та викладанні на кафедрі етнології Львівського університету.

Ключові слова: Станіслав Цішевський, кафедра етнології, Львівський університет, лекції, етнологія, етнографія.

Постать польського етнолога та мовознавця Станіслава Цішевського є недостатньо висвітленою в українській історіографії. Це спричинене, насамперед, тим, що цей учений, на відміну, скажімо, від Адама Фішера чи Яна Фальковського, не займався дослідженням етнографії українців.

У працях польських авторів (у тому числі польської дослідниці Анни Кутжебянки (Кутжеби-Пойнар), яка стала одним з перших біографів С. Цішевського [67]), присвячених ученому, наголос робиться на його діяльність у період до викладання у Львівському університеті або після нього (й це не дивно, адже С. Цішевський завідував кафедрою етнології Львівського університету лише неповних два роки). Винятком є два повідомлення А. Фішера, опубліковані у журналі «Lud»: про відкриття у Львівському університеті кафедри етнології в 1910 р. й призначення її професором С. Цішевського, та про його смерть у 1930 р. [61; 62].

Зважаючи на те, що саме С. Цішевський став першим завідувачем кафедри етнології Львівського університету, а його викладання на ній припало на період навчання в університеті А. Фішера (завідувача кафедри етнології та директора Етнологічного інституту Львівського університету впродовж 1924—1939 років), усебічна наукова біографія С. Цішевського, що є метою пропонованої статті, становить першочерговий інтерес для реконструкції історії розвитку етнології у Львівському університеті.

На початку XX ст. (на 1910 р.) до структури Львівського університету (офіційна назва — «Імператорсько-королівський університет імені імператора Франца I у Львові») входило чотири факультети: філософський, теологічний, юридичний (права та політичних умінь) і медичний. Навчальний заклад вважався утраквістичним (двомовним) українсько-польським, проте більшість лекційних курсів читалися польською мовою, і лише деякі — українською; на теологічному факультеті мовою викладання була також латина. Навчальний рік, який розпочинався 1 жовтня й тривав до 31 липня, поділявся на зимовий (1 жовтня — 8 квітня) та літній (26 квітня — 31 липня) семестри. Специфіка навчального процесу на філософському факультеті Львівського університету на початку XX ст. полягала у тому, що цей факультет об'єднував гуманітарні, природничі та технічні дисципліни. У його структурі були окремі навчальні відділення, зокрема, у зимовому семестрі 1910/11

навчального року: «Філософія та педагогіка» (дві окремі спеціалізації «Філософія» та «Педагогіка»), «Історія», «Класична археологія та первісна історія», «Історія мистецтва», «Порівняльне мовознавство», «Класична та давня філологія», «Філологія Нового часу» (окремі спеціалізації «Слов'янська, польська, руська[1] філологія», «Німецька філологія», «Романська філологія»), «Географія», «Математика та астрономія» (дві окремі спеціалізації), «Фізика та хімія» (дві окремі спеціалізації), «Мінералогія, геологія, палеонтологія», «Біологічні науки» (окремі спеціалізації «Загальна біологія», «Ботаніка», «Зоологія»), «Гігієна», «Наука мов і стенографія» [7, s. 1—2, 13—22].

Керівним органом університету був Академічний сенат, очолений ректором, який обирався на річний термін. До складу Академічного сенату входили також проректор, декани, продекани та окремі чотири делегати від факультетів, документацією займався секретар. Щодо професорсько-викладацького складу, то професори поділялися на звичайних і надзвичайних (принципової різниці щодо наукової та педагогічної кваліфікації між ними не було; вони відрізнялися тільки стажем роботи в університеті та розміром заробітної платні), а також титулярних і почесних. Окрім них до викладацького складу філософського факультету належали приват-доценти, лектори та власне викладачі [4, с. 18; 9, s. 1—3, 22—30].

У структурі кожного факультету були наукові інститути у формі семінарів, які очолювали керівники (зазвичай, завідувачі відповідних кафедр). На філософському факультеті в 1910/11 навчальному році були такі семінари: філософський разом з психологічною лабораторією; історичний (з двох окремих відділів — австрійської та загальної історії); класичної філології (окремі відділи латинської та грецької філології); польської філології (два відділи); «руської» філології; слов'янської філології; германістичний; романістичний; вищої математики; нижчої математики; педагогічний; історії мистецтва; археологічний. Окрім семінарів, для спеціалізацій, які вимагали більшої наочності та розвитку практичних умінь, були й інші наукові інститути — заклади чи власне інститути, лабораторії, кабінети та збірки. На філософському факультеті у 1910/11 навчальному році до них належали інститути історії мистецтва Нового часу, класичної філології, археологічний, географічний, геологічно-палеонтологічний, біолого-ботанічний, порівняльної анатомії, фізичний (зі станцією метеорологічних спостережень, збіркою приладів, бібліотекою, фізичною лабораторією та механічним верстатом), хімічна лабораторія зі збіркою приладів, препаратів і бібліотекою; мінералогічний і петрографічний, ботанічний та зоологічний кабінети; збірка наукових астрономічних приладів, а також Ботанічний сад. Ці наукові інститути очолювали директори, працювали у них асистенти та стипендисти [9, s. 41—45].

Отже, на початку ХХ ст. Львівський університет, зокрема, його філософський факультет, був добре структурованим науковим центром, у межах якого розвивалися гуманітарні дисципліни, в тому числі — історичного спрямування. В останній третині ХІХ — на початку ХХ ст. вони зазнали стрімкого організаційного оформлення: створено кафедру польської історії (1882; завідувач Тадеуш Войцеховський), кафедру всесвітньої історії зі спеціальним оглядом Східної Європи (1894; завідувач Михайло Грушевський), та кафедру класичної археології й первісної історії (1905; завідувач Кароль Гадачек) [2, с. 152; 5, с. 310; 63, s. 131]. Створення останньої кафедри засвідчило розуміння керівництвом Львівського університету важливості наукових дисциплін, пов'язаних з вивченням дописемного періоду історії. Поряд з керівництвом кафедрою, професор К. Гадачек очолював також уже згадуваний Археологічний інститут. У цьому контексті створення кафедри етнології у Львівському університеті було лише питанням часу. Цьому сприяло й інтелектуальне середовище Львова, де наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. були потужні етнологічні центри.

Так, у 1895 р. тут організовано Народознавче товариство у Львові та його друкований орган — журнал «Lud». Того ж року у структурі Наукового товариства імені Шевченка започатковано видання «Етноґрафічного збірника», у 1898 р. створено Етнографічну комісію НТШ, а в 1899 р. — її друкований орган «Матеріали до українсько-руської етнольоґії». Провідну роль в організації обидвох народознавчих осередків — переважно польського

[1] На той час для позначення прикметника «український» у Львівському університеті частіше вживали слово «руський» або «українсько-руський».

Народознавчого товариства у Львові та української Етнографічної комісії НТШ відіграли професори Львівського університету — відповідно Антоній Каліна та Михайло Грушевський [3, с. 19—20; 68]. Обидва народознавчі осередки мали тісні зв'язки між собою, зокрема, перший номер журналу «Lud» відкривався статею І. Франка «Найновіші напрями в народознавстві» [65].

Ідея створення у Львівському університеті кафедри етнології витала на філософському факультеті Львівського університету ще з 1909 року. Зокрема, 19 березня 1909 р. його рада звернулася до Міністерства освіти Австро-Угорщини з пропозицією затвердити завідувачем майбутньої кафедри етнології відомого етнолога та мовознавця Станіслава Цішевського (оскільки на той час цей учений вважався найавторитетнішим польським етнологом, його кандидатуру одноголосно підтримувало все професорське гроно філософського факультету: декан Едвард Порембович, продекан Юзеф Нусбаум-Гілярович, професори Теофіль Цесельський, Еміль Габданк Дуніковський, Броніслав Кручкевич, Юзеф Пузина, Михайло Грушевський, Броніслав Дембінський, Ігнацій Закшевський, Казімеж Твардовський, Ян Болоз-Антоневич, Людвік Фінкель, Олександр Колесса, Рудольф Зубер, Мар'ян Смолуховський, Юзеф Калленбах, Станіслав Вітковський, Шимон Ашкеназі, Мсціслав Вартенберґ, Вільгельм Брухнальський, Кирило Студинський, Мар'ян Раціборський, Кароль Гадачек, Станіслав Толлочко, Юзеф Семірадзький, Йозеф Шатц, Станіслав Закшевський, Марцін Ернст, Тадеуш Сінко, Казімеж Кветневський та Ян Каспрович) [1, арк. 1—4, 22; 9, s. 22—28; 61, s. 331; 66, s. 86].

Станіслав Броніслав Цішевський народився 18 грудня 1865 р. в селі Кронжек (нині Олькуського повіту Малопольського воєводства Польщі) в сім'ї шахтаря Пьотра Цішевського та Анни з дому Ціховичів. На той час ця частина польських земель входила до складу Російської імперії. Хоча Станіслав навчався у російській державній гімназії у Ченстохові, вдома він і дві його молодші сестри виховувалися батьками у патріотичному польському дусі. Згодом майбутній учений пройшов курс аптекарської практики в місті Скала (нині Краківського повіту Малопольського воєводства Польщі) й отримав диплом помічника аптекаря [1, арк. 4; 66, s. 85].

Ще у період навчання у гімназії С. Цішевський почав цікавитися етнографією та фольклором: здійснював короткотривалі експедиції польськими селами, записуючи народні звичаї, обряди та пісні. Саме на той період припадають його перші наукові розвідки. Першою працею С. Цішевського в галузі етнографії стала об'ємна стаття «Селянсько-гірняцький народ з околиць Славкова в Олькуському повіті» [30; 31], написана на основі зібраних польових матеріалів.

У 1888—1889 рр. молодий учений обіймав посаду хранителя Етнографічного музею при Зоологічному саді у Варшаві [61, s. 331; 62, s. 174; 66, s. 86]. Наприкінці 1880-х — на початку 1890-х років С. Цішевський був постійним дописувачем етнографічно-географічного місячника «Wis a», який виходив у Варшаві. Публікації дослідника у цьому часописі можна поділити на декілька груп, а саме етнографічно-фольклористичні праці, діалектологічні дослідження на стику з етнографією, рецензії на народознавчі видання, невеликі повідомлення народознавчої тематики.

Серед праць першої групи варто назвати статтю «Повісті з Тисяча й однієї ночі в переробці нашого народу» [39; 40], у якій учений розглянув ту частину польського фольклору, зокрема — народної літератури, яка виникла під впливом опублікованих повістей та оповідань. С. Цішевського цікавило, насамперед, те, як вони поєдналися з автентичними народними історіями та легендами поляків. Це вчений показав на основі декількох «східних історій» з циклу «Тисяча і однієї ночі», записаних ним у селі Буковно в околиці Славкова Олькуського повіту [39, s. 467—468].

У статті «Етнографічний запис з околиць Ставішина в Каліському повіті» [36], написаній на основі польових матеріалів, зібраних упродовж піврічного перебування на вказаній території, С. Цішевським охарактеризував антропологічні особливості місцевого населення, його характер, певні елементи народної культури, зокрема традиційний одяг.

Ґрунтовною є праця С. Цішевського «Хорвацько-сербська фольклористика, історично-бібліографічний огляд» [22; 23], покликана зорієнтувати польських народознавців у фольклористичних працях хорватських і сербських учених. Це дослідження розділене на декілька блоків. Спершу С. Цішевський по-

дав загальні праці народознавців, на основі яких уклав бібліографію, а далі — деталізовану характеристику історіографії збирання сербських і хорватських народних пісень. У наступній частині наведено бібліографію перекладів цих пісень на інші мови світу (словенську, польську, чеську, лужицьку, українську, російську, французьку, італійську, англійську, німецьку, данську, угорську, а також латинську). Дослідження тематики південнослов'янського фольклору С. Цішевський продовжив у статті «Зразки хорвацько-сербської народної поезії» [45; 46].

До другої групи праць С. Цішевського, опублікованих у «Wisłi», належать, зокрема, статті «Народні назви скель, ям, полів і т. п. у долині Прондника та пов'язані з ними перекази» [33; 34], «Народ як творець мовознавчої термінології та деяких племінних назв» [29] та «Народ як творець мовознавчої термінології» [32]. У повідомленні «Декілька плоцьких провінціоналізмів» [25] С. Цішевський пояснив деякі діалектизми, характерні для населення Пшашниського та Серпецького повітів, записані ним від респондента Томаша Дембського.

Серед праць С. Цішевського третьої групи можна назвати рецензії на дослідження Кароля Матияса [24], Ченека Зібрта [20], Міхала Федоровського [35] та деяких південнослов'янських народознавців [10; 58]. Інтерес для українського читача становитимуть також рецензії вченого на науковий доробок Миколи Сумцова [51; 52; 53; 54], якого, судячи з усього, С. Цішевський дуже цінував як науковця.

Серед коротких повідомлень народознавчого змісту, опублікованих С. Цішевським у «Wisłi», можемо назвати невелику розвідку з ділянки польського фольклору «Додаток до с. 179 II-го тому «Wisły»« [19] та огляд «З етнографічного музею» [59].

Отримавши стипендію на наукове стажування в Європі, у 1889—1890 роках С. Цішевський навчався у Празькому університеті, де особливий вплив на нього мав курс славістики професора Яна Ґебауера, знавця старочеської мови [1, арк. 4]. Серед викладачів С. Цішевського в Празі були також народознавці Іржі Їречек, Ян Полівка, історик Томаш Масарик [66, s. 86].

Впродовж 1890—1891 рр. С. Цішевський навчався у Хорватії — у Загребському університеті (додамо, що в 1901 р. учений знову вдосконалював свої знання з мови та культури південних слов'ян у цьому вищому навчальному закладі). А в 1891—1895 рр. він вивчав етнологію та антропологію у нещодавно відкритому у Берліні Королівському етнографічному музеї. Тут молодий учений стажувався у директора музею Адольфа Бастіана, тодішнього провідного німецького етнографа, одного з засновників еволюціонізму (автора тритомної праці «Людина в історії», 1860) та його помічника Фелікса фон Люшана, відомого австрійського антрополога, етнографа та археолога, знавця народів Африки та Океанії [1, арк. 5; 62, s. 174; 66, s. 86]. Перебуваючи в Берліні, С. Цішевський завершив перший том дослідження «Краков'яки. Етнографічна монографія», який було опубліковано в 1894 р. [26].

У вступі до цієї праці С. Цішевський висловив своє розуміння методології написання етнографічних досліджень, що засвідчує його високий фаховий рівень як ученого-народознавця. Він писав: «Хто стикався ближче з народом у різних частинах країни, добре знає, які значні й, навіть, на перший погляд разючі відмінності можна побачити між мешканцями [окремих територій]. Завдання етнографа полягає у дослідженні частинок багатомільйонної спільноти, яка називається народом. [Я] залучив до свого поля зору якомога більше [таких частинок], і на цій підставі намагався окреслити межі етнографічного скупчення, яке характеризую. Такої мети можна досягти лише завдяки найбільш скрупульозним дослідженням, які спираються на вивчення почергово кожного села у складі етнографічної сукупності, яку планується виділити. Тільки цим способом можна отримати сумлінну етнографічну монографію» [26, s. 1].

У 1895—1896 рр. молодий учений навчався у Лейпцигському університеті, де його викладачем був професор Фрідріх Ратцель, засновник теорії дифузіонізму та такого наукового напряму, як антропогеографія. Саме Ф. Ратцель був науковим керівником праці С. Цішевського на тему «Фіктивний зв'язок у південних слов'ян» [27], за яку, після успішного захисту в липні 1897 р., останньому надали ступінь доктора філософії з етнології [1, арк. 5].

Зважаючи на матеріальні труднощі, впродовж 1899—1908 рр. (з перервами) С. Цішевський працював чиновником Бюро віденських залізниць у Варшаві, після чого обійняв аналогічну посаду в ак-

цизному управлінні міста Серпц (нині Мазовецького воєводства Польщі) [66, s. 85—86]. Проте наукової діяльності вчений не припиняв. Так, на зламі століть з'явилися «відбитки» його статей «Байка про Мідасові вуха. Дослідження з народної літератури» [15] та «Душа матері та душа немовляти. Внесок до історії анімізму» [21], ґрунтовна стаття «Про аталицтво» [37], й окремими книгами — етнологічні дослідження «Ворожнеча та примирення» (зазначимо, що за цю працю С. Цішевський отримав премію імені Пілецького, яку присуджувала Каса імені Мяновського) [57], «Вогнище» [38], «Кувада» [28].

Перші дві праці засвідчили зацікавлення вченого фольклором й релігієзнавством, а саме — анімізмом (проблематикою, якої торкалася переважна більшість тодішніх етнологів). У статті «Про аталицтво» С. Цішевський пояснив явище фіктивної кровної спорідненості метою зміцнення громадських зв'язків [37, s. . 54—65, 150—168], у «Ворожнечі та примиренні» намагався з'ясувати походження такого явища, як міжродові війни [62, s. 175]. У дослідженні «Вогнище», яка за методологією близька до досліджень еволюціоністів, С. Цішевський розглянув культ вогнища та вогню на тлі загального розвитку людства. У цій праці, насиченій значним фактологічним матеріалом з надзвичайно широких теренів, автор приділив велику увагу багатьом термінам, які побутують у традиційній культурі етносів для означення різних елементів, пов'язаних з вогнем і вогнищем [38]. У праці «Кувада» учений проаналізував поширене у багатьох племен Європи, Азії, Африки та Океанії явище обрядової симуляції батьком дитини акту її народження [67, s. 56—57].

Саме ці праці є показовими для характеристики С. Цішевського як експерта з проблем загальної етнології. Отже, ґрунтовна етнологічна підготовка вченого, зокрема у теоретиків найбільших тодішніх етнологічних наукових шкіл (еволюціонізму та дифузіонізму), а також значна кількість наукових праць, насамперед монографій з етнології, сприяли тому, що керівництво Львівського університету зупинилося на його кандидатурі на посаду завідувача новоствореної кафедри етнології. А. Фішер, який тоді був студентом, але вже співпрацював з Народознавчим товариством у Львові, писав: «Чи можна сумніватися в радості, яка переповнює нас з приводу передачі кафедри до рук п[ана] С. Цішевського» [61, s. 333].

17 вересня 1910 р. датоване повідомлення Міністерства освіти Австро-Угорщини про те, що «Його І[мператорсько]-К[оролівська] Апостольська Милість найвищою ухвалою від дня 27 серпня 1910 р. наймилостивіше дозволив призначити мовознавця д[окто]ра Станіслава Цішевського надзвичайним професором етнології Львівського університету». До своїх обов'язків С. Цішевський мав приступити 1 жовтня 1910 р. [1, арк. 11—13], проте першу лекцію на тему «Загальна етнологія» він прочитав 3 листопада того ж року [61, s. 333]. Саме ці дати можна вважати початком діяльності кафедри етнології Львівського університету.

З утворенням у Львівському університеті кафедри етнології (у деяких публікаціях назва кафедри звучить як «кафедра етнографії та етнології» [66, s. 86]) у 1910/11 навчальному році на його філософському факультеті відкрили окреме навчальне відділення «Етнографія», для студентів якого у літньому семестрі цього навчального року С. Цішевський читав лекційний курс «Етнографія Австралії та Меланезії, Мікро[незії] і Полінезії» (щотижня у понеділок, вівторок і середу з 8 до 9 години), а щочетверга (з 18 до 20 години) проводив етнографічний конверсаторіум на тему «Джерела до польської етнографії». Лекції та конверсаторіум відбувалися у залі І університетської будівлі на вулиці Длуґоша, 8 (нині вулиця Кирила і Мефодія) [9, s. 17].

Етнографічний конверсаторіум був свого роду семінаром (власне термін «конверсаторіум» походить від латинського слова «conversatione», яке в перекладі означає «розмова»). Проте повноцінного етнологічного семінару за час праці С. Цішевського на філософському факультеті Львівського університету так і не було впроваджено. Етнографічний конверсаторіум могли відвідувати й студенти інших спеціальностей, які цікавилися етнологією. Так, у 1910/11 навчальному році ці заняття, присвячені джерелам до етнографії поляків, відвідував студент спеціалізації «Романська філологія» А. Фішер. Цікаво, що його підсумковою оцінкою з етнографічного конверсаторіуму була «2», що за тодішньою системою оцінювання означало «добре» [64, арк 32 зв.].

Під час перебування у Львові С. Цішевський співпрацював з часописом «Lud», де у 1911—1912 рр. опу-

блікував декілька статей. Так, у статті «Людські черепи з замками» [17] учений, торкнувшись питання знайденої у Словаччині у кам'яному насипі людської щелепи з причепленими до неї двома замками, у надзвичайно широкому контексті (календарної, родинної та господарської обрядовості) розглянув практику «замикання», зокрема, з магічною метою. Для цього він використав як слов'янський матеріал, так і відомості з інших теренів (зокрема, Грузії та Вірменії). С. Цішевський припускав, що навішування замків на щелепу померлого мало не дозволити йому їсти, кричати тощо. Це було пов'язане з віруваннями в те, що померлі можуть шкодити живим.

У статті «Трепанація та вишкрібання черепа в медичних цілях на Кавказі» [55], використавши науковий доробок Ф. фон Люшана, який займався дослідженням трепанації черепів, С. Цішевський розглянув практику роблення отворів у склепіннях черепа, відому ще з доісторичних часів, а також як її пережиток — трактування поранення в голову у звичаєвому праві інгушів.

У розвідці «Анонімна етнографічна записка про бескидових горян з 1786 р.» [14] С. Цішевський охарактеризував повідомлення «Про горян» («O góralach»), присвячене мешканцям Цешинських Бескидів, надруковане в німецькому часописі «Neues geografisches Magazin» (1786. T. II. S. 4—6). Наукову вагу цієї розвідки вчений вбачав у тому, що етнографічних відомостей про поляків, датованих XVIII ст., є надзвичайно мало, а тому навів текст повідомлення повністю. Його анонімний автор у дусі свого часу стверджував, що горяни Цешинських Бескидів належать до волохів. З етнографічних відомостей про цих горян зазначено, що вони мешкали в хатинах з дерева та глини, займалися, здебільшого, випасанням овець та кіз, оскільки хліборобство (зважаючи на кліматичні умови) в цих місцевостях не було розвинене (вирощували переважно овес, але в незначних кількостях). Автор повідомлення залишив також опис традиційного чоловічого та жіночого одягу згаданих горян.

Певних аспектів етнографії поляків, зокрема весільної обрядовості населення Ґурношльонська, С. Цішевський торкнувся й у статті «У справі наукової спадщини Ю. Ломпі» [56]. У невеликих розвідках («Щоб робив селянин, коли був би королем» [16], «Польський міст» [12] та інших [13; 48]) учений розглянув певні питання слов'янського фольклору, історичних оповідей, термінології на позначення спорідненості тощо.

С. Цішевський як мовознавець (окрім рідної польської мови, він вільно володів французькою, німецькою, російською, чеською, сербськохорватською та болгарською мовами [66, s. 86]) для етнологічних досліджень великої ваги надавав народній термінології. У 1908—1910 рр., працюючи у Серпці, він записував певні слова, вирази та мовні звороти, плануючи укласти словник мазовецького діалекту польської мови. На основі зібраного матеріалу в 1911 р. учений опублікував розвідку «Внесок до словника мазовецького діалекту» [47], у якій навів в алфавітному порядку слова з поясненнями, порівнявши їх з матеріалами, зібраними іншими мовознавцями.

У 1912 р. С. Цішевський опублікував у «Ludzie» лише дві невеликі розвідки [11; 18]. У першій з них учений намагався з'ясувати, від чого походить назва польських місцевостей «Хелстач», «Хелст» та «Лукна», а у другій — розглянув побутування у мовах слов'янських етносів (поляків, українців, сербів та інших) тавтологічних виразів на зразок «масло масляне», «уложене лігма», «сидить сиднем» тощо.

Фактично зі самого початку роботи на філософському факультеті Львівського університету С. Цішевський мав непорозуміння з керівництвом навчального закладу. Їхньою головною причиною вчений називав те, що воно не змогло задовольнити його умов, зокрема: надання необхідної кількості вільного часу для підготовки лекційних курсів, забезпечення потрібною науковою літературою та іншими навчальними матеріалами, а також допоміжними науковими працівниками. В 1911 р. професор узяв відпустку через хворобу [66, s. 86]. Через це в 1911/12 навчальному році окреме навчальне відділення «Етнографія» скасували, заняття з етнології та етнографії не відбувалися.

У другій половині XIX — на початку XX ст. кафедра у Львівському університеті ототожнювалася з професором (так звана професорська кафедра), який вів самостійний курс. Тому відмова С. Цішевського в лютому 1912 р. від викладання на кафедрі етнології означала її автоматичну ліквідацію (свою мотивацію звільнення з Львівського університету С. Цішевський пояснив у статті «Чому я пішов з ка-

федри Львівського університету» («Dla czego ustąpiłem z katedry na Uniw. Lw.?»)). За словами сучасників ученого, серед причин його відмови від посади на кафедрі етнології (окрім названого конфлікту з керівництвом університету) було й те, що він так і не зміг подолати нервового напруження, пов'язаного з викладанням. Це підтверджується й тим, що в наступні роки учений не викладав, а займався виключно науковою діяльністю. Загалом, за своїм характером він був відлюдькуватим, що утруднювало його педагогічну діяльність, проте, певною мірою, сприяло науковій праці [66, s. 86].

У Львові С. Цішевський жив на вулиці Снопківській, 37 (нині у Галицькому районі міста, сполучає вулиці Івана Франка та Василя Стуса). Після звільнення з Львівського університету він певний час ще проживав у Львові. З 1914 р., для покращення свого матеріального становища, влаштувався чиновником акцизного управління у місті Макув-над-Ожицем (нині Макув-Мазовецький, Польща) [66, s. 86]. Проте наукової діяльності вчений не полишав. Так, у 1914 р. він опублікував ще одну працю на межі етнології та мовознавства — «Словничок прізвищ великополян, що проживають у межах Ставішинського деканату» [49], в якій навів прізвища, зібрані на основі опрацювання метричних книг.

Серед наукових розвідок С. Цішевського початку «післяуніверситетського» періоду можна виокремити монографію «Етнологічне дослідження. Сіль» [50]. Ця праця присвячена історії солі та її ролі в народній культурі, зокрема характеристиці польського та українського соляних промислів з певним акцентом на термінах, характерних для них («жупи», «прасоли» тощо). Зокрема, С. Цішевський стверджував, що українська термінологія соляних промислів безпосередньо вплинула на польську [6].

Події Першої світової війни змусили С. Цішевського переїхати до Росії, де він жив до 1924 року. У цьому ж році вчений переїхав до Варшави, де мешкав до своєї смерті 27 травня 1930 року. У 1924 р., зважаючи на внесок у розвиток етнології та мовознавства, С. Цішевського обрали членом-кореспондентом Польської академії наук у Кракові [66, s. 86]. Впродовж 1924—1930 рр. учений займався майже виключно науковою роботою, зокрема працею над дослідженням «Жіноча особа», в якому охарактеризував становище жінки в культурах багатьох народів світу, в тому числі, на основі термінології на означення різних вікових, соціальних та інших груп осіб жіночої статі [60], а також над збірником своїх статей під назвою «Етнологічні праці». За його життя вийшло три томи цього збірника [41; 42; 43]. Четвертий том — «Рід», присвячений комплексній науковій характеристиці феномену родової організації в історії людства, після смерті С. Цішевського підготувала до видання А. Кутжебянка [44].

С. Цішевський мав тісні наукові зв'язки з провідними польськими етнологами міжвоєнного періоду Казімежом Мошинським і Яном Станіславом Бистронем [66, s. 86]. Після смерті вченого К. Мошинський упорядкував його рукописи, підготувавши їх до друку, а Я.С. Бистронь, разом з А. Фішером та Станіславом Понятовським, опрацював бібліографію праць дослідника [44, s. V].

Цікаво, що 26 жовтня 1926 р. Міністерство віровизнань та освіти Другої Речі Посполитої звернулося до ректорату Львівського університету для отримання характеристики С. Цішевського як науковця та викладача, необхідної для його номінації на премію. Декан гуманітарного факультету Львівського університету Едмунд Булянда доручив її написання професору кафедри антропології та етнології Я. Чекановському. Цей відомий народознавець, який став наступним після С. Цішевського завідувачем кафедри етнологічного спрямування у Львівському університеті, вказав, що «наукова діяльність С. Цішевського є винятково важливою, і результати його праці не втратили нічого зі своєї вартості по сьогодні» [1, арк. 26].

З наведеного матеріалу можна зробити наступні висновки.

Розвиток етнології у Львові наприкінці XIX — на початку XX ст. зумовив відкриття у Львівському університеті окремої кафедри етнології, що відбулося у руслі структурної організації в навчальному закладі наукових напрямів, пов'язаних з дописемним періодом історії.

Зважаючи на політичний вплив поляків у Королівстві Галичини та Лодомерії, новостворена кафедра етнології Львівського університету була з польською мовою викладання, а її завідувачем став провідний польський етнолог Станіслав Цішевський.

Аналіз біографічних даних і праць С. Цішевського засвідчує, що його наукові погляди розвивалися

в контексті провідних етнологічних наукових шкіл, зокрема еволюціонізму. Великої ваги для етнологічних досліджень учений надавав мовознавству. Тематика лекцій С. Цішевського у Львівському університеті охоплювала, в основному, питання загальної етнології, натомість практичні заняття стосувалися польської етнографії, вочевидь, з розглядом й західноукраїнського матеріалу.

Зважаючи на короткотривалість існування кафедри етнології під керівництвом С. Цішевського, вона не мала великого впливу на формування етнологічного наукового середовища. Але, зважаючи на те, що практичні заняття С. Цішевського відвідував А. Фішер, можна говорити про певну тяглість традиції кафедри етнології у Львівському університеті впродовж першої половини XX століття.

1. Державний архів Львівської області — Ф. 26 — Оп. 5 — Спр. 2040 (Особова справа професора Станіслава Цішевського). — 26 арк.
2. *Бандровський О.* Археології та спеціальних галузей історичної науки кафедра / О. Бандровський, Н. Білас // Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка : в 2 т. — Т. I: А—К / вид. рада : І.О. Вакарчук (голова), М.В. Лозинський (заст. голови), Р.М. Шуст (заст. голови), В.М. Качмар (відп. секретар) та ін. — Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011. — С. 152.
3. *Глушко М.* Михайло Грушевський — ініціатор та організатор етнографічних досліджень в НТШ / Михайло Глушко // Народознавчі зошити. — 2008. — № 1—2. — С. 14—20.
4. *Качмар В.* [Львівський національний університет імені Івана Франка. Історичний нарис] / Володимир Качмар // Літопис випускників Львівського національного університету імені Івана Франка. — К. : Логос Україна, 2010. — С. 12—51.
5. *Крикун М.* Всесвітньої історії зі спеціальним оглядом на Східну Європу кафедра / М. Крикун // Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка : в 2 т. — Т. I: А—К / вид. рада : І.О. Вакарчук (голова), М.В. Лозинський (заст. голови), Р.М. Шуст (заст. голови), В.М. Качмар (відп. секретар) та ін. — Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011. — С. 310.
6. *Brückner A.* Stanisław Ciszewski. Prace Etnologiczne. T. I. Warszawa 1925, str. 219 (Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego). Studja Etnologiczne I. Sól. Warszawa (1922), nakładem Biura Etnologicznego, s. 91 / Aleksander Brückner // Lud. — 1924. — T. III (XXIII). — S. 165.
7. C. K. Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowe. Program wykładów w półroczu zimowiem 1910/11. — Lwów : Związkowa drukarnia we Lwowe, 1910. — 48 s.
8. C. K. Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowe. Program wykładów w półroczu letniem 1910/11. — Lwów : Związkowa drukarnia we Lwowe, 1911. — 50 s.
9. C. K. Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowe. Skład uniwersytetu w roku akademickim 1910/1911. — Lwów : Związkowa drukarnia we Lwowe, 1910. — 50 s.
10. *C[iszewski]. S.* Jan Tkalczycz. Parnice proti vještičam u Hrvatskoj. (Odbitka z księgi CIII Rada jugoslavenske akademije znanjsti i umjetnosti). Zagreb, 1891, 8-ka s. 36 / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1891. — T. V. — S. 442—444.
11. *Ciszewski S.* «Masło maślane» / Stanisław Ciszewski // Lud. — 1912. — T. XVIII. — Zesz. I—IV. — S. 138—140.
12. *Ciszewski S.* «Polski most» / Stanisław Ciszewski // Lud. — 1911. — T. XVII. — Zesz. I. — S. 135—137.
13. *Ciszewski S.* «Sin po grijechu» / Stan. Ciszewski // Lud. — 1911. — T. XVII. — Zesz. I. — S. 261—264.
14. *Ciszewski S.* Anonimowa zapiska etnograficzna o Góralach beskidówych z r. 1786 / Stanisław Ciszewski // Lud. — 1911. — T. XVII. — Zesz. I. — S. 124—127.
15. *Ciszewski S.* Bajka o Midasowych uszach. Studyum z literatury ludowej / Stanisław Ciszewski. — Kraków : Nakładem Akademii Umiejętności, 1899. — 26 s.
16. *Ciszewski S.* Coby robił chłop, gdy by został królem / St. Ciszewski // Lud. — 1911. — T. XVII. — Zesz. I. — S. 133—135.
17. *Ciszewski S.* Czaszki ludzkie z kłódkami / Stanisław Ciszewski // Lud. — 1911. — T. XVII. — Zesz. I. — S. 19—30.
18. *Ciszewski S.* Do bulli gnieźnieńskiej / Stanisław Ciszewski // Lud. — 1912. — T. XVIII. — Zesz. I—IV. — S. 112—115.
19. *Ciszewski S.* Dodatek do str. 179 tomu II-go «Wisły» / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1888. — T. II. — S. 474—475.
20. *Ciszewski S.* Dr. Cz. Zibrt Staročeské výroční obyčeje, pověry slavnosti a zábavy prostonárodní, pokud o nich vypravují písemné památky až po náš věk, přispěvek ke kulturním dějinam českým. Praga 1889, str. 293 w 8-ce w. / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1889. — T. III. — S. 227.
21. *Ciszewski S.* Dusza matki i dusza niemowlęcia. Przyczynek do dziejów animizmu / Stanisław Ciszewski. — Petersburg : [s. n.], 1904. — 6 s.
22. *Ciszewski S.* Folklorystyka chorwacko-serbska, przegląd historyczno-bibljograficzny / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1891. — T. V. — S. 871—902.
23. *Ciszewski S.* Folklorystyka chorwacko-serbska, przegląd historyczno-bibljograficzny / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1892. — T. VI — S. 834—848.
24. *Ciszewski S.* Karol Mátyás. Świat i przyroda w wyobraźni chłopa; przyczynek do etnograficznego studjum. Odbitka z tejletonu Gazety Lwowskiej. Lwów, 1888, 16-amniej.

Str. 16+14 / Stan. Ciszewski // Wisła. — 1888. — T. II. — S. 625.
25. *Ciszewski S.* Kilka prowincyonalizmów płockich / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1889. — T. III. — S. 71—72.
26. *Ciszewski S.* Krakowiacy. Monografja etnograficzna / Stanisław Ciszewski. — Kraków : Nakładem autora, 1894. — T. I: Podania. Powieści fantastyczne. Powieści anegdotyczno-obyczajowo-moralne. Bajki o zwierzętach. Zagadki i łamigłówki. — 383 s.
27. *Ciszewski S.* Künstliche Verwandschaft bei den Südslaven : inaugural dissertation / Stanisław Ciszewski. — Leipzig : Verl. des Verfassers ; Kraków : Gebethner i Sp., 1897. — III + 114 s.
28. *Ciszewski S.* Kuwada. Studyum etnologiczne / Stanisław Ciszewski. — Kraków : Nakładem Akademii Umiejętności, 1905. — 59 s.
29. *Ciszewski S.* Lud jako twórca terminologii językoznawczej i niektórych nazw plemiennych / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1888. — T. II. — S. 166—179.
30. *Ciszewski S.* Lud rolniczo-górniczy z okolic Sławkowa w powiecie olkuskim / Stanisław Ciszewski // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. — 1886. — T. X. — Dz. 3. — S. 187—336.
31. *Ciszewski S.* Lud rolniczo-górniczy z okolic Sławkowa w powiecie olkuskim / Stanisław Ciszewski // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. — 1886. — T. XI. — Dz. 3. — S. 1—129.
32. *Ciszewski S.* Lud, jako twórca terminologii językoznawczej / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1890. — T. IV. — S. 377—383.
33. *Ciszewski S.* Ludowe nazwy skał, jam, pól i t p. w dolinie Prądnika, oraz przywiązane do nich podania / Stanisław Ciszewski. — Wisła. — 1887. — T. I. — S. 245—253, 283—290.
34. *Ciszewski S.* Ludowe nazwy skał, jam, pól i t p. w dolinie Prądnika, oraz przywiązane do nich podania / Stanisław Ciszewski. — Wisła. — 1888. — T. II. — S. 152—153.
35. *Ciszewski S.* M. Federowski. Lud okolic Żarek, Siewierza i Pilicy, jego zwyczaje, sposób życia, obrzędy, podania, gusła, zabobony, pieśni, zabawy, przysłowia, zagadki i właściwosci mowy. Tom II. Z zapomogi kasy imienia Mianowskiego, Warszawa 1889. Cena 75 kop. / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1889. — T. III. — S. 227—228.
36. *Ciszewski S.* Notatka etnograficzna z okolic Stawiszyna, w pow. kaliskim / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1889. — T. III. — S. 279—286.
37. *Ciszewski S.* O atałykacie / Stanisław Ciszewski // Lud. — 1901. — T. VII. — S. 54—65, 150—168.
38. *Ciszewski S.* Ognisko. Studyum etnologiczne / Stanisław Ciszewski. — Kraków : Nakładem Akademii Umiejętności, 1903. — 238 s.
39. *Ciszewski S.* Powieści z Tysiąca i jadnej nocy w przeróbce ludu naszego / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1888. — T. II. — S. 467—474.
40. *Ciszewski S.* Powieści z Tysiąca i jadnej nocy w przeróbce ludu naszego / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1892. — T. VI. — S. 587—592.
41. *Ciszewski S.* Prace etnologiczne / Stanisław Ciszewski. — Warszawa : Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego — Instytutu popierania nauki, 1925. — T. I: Mazowiecki sibrat, mazowiecka część i mazowiecka szlachta cząstkowa. Południowosłowiańska sprzążka a otarica Prawdy Ruskiej. Strs. ogniszczanie a stp. czeladź. Strs. potok i razgrablenije, oraz strs. opała a stp. wyświecanie. Sancygniew i Sancygniewscy. Niektóre ciężary chłopskie w średniowiecznej Polsce. — 220 s.
42. *Ciszewski S.* Prace etnologiczne / Stanisław Ciszewski. — Warszawa : Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego — Instytutu popierania nauki, 1929. — T. II: Płacidła pierwotne. Darzenie płatami materji oraz gotowemi płaciami a słow. płatiti. Bydło i zboże a majątek. Czeski. — 166 s.
43. *Ciszewski S.* Prace etnologiczne / Stanisław Ciszewski. — Warszawa : Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego — Instytutu popierania nauki, 1930. — T. III: Przenosiny. Lasa. Obora. Okno i szyby. Wojłok z łyka i wojłok z szerści. Namaszczanie i mycie ciała wodą, kąpiel, mycie bielizny, surogaty mydła i mydło. Picie herbaty i samowar. Pierwotne sposoby liczenia i prowadzenia rachunkowości. — 167 s.
44. *Ciszewski S.* Prace etnologiczne / Stanisław Ciszewski. — Warszawa : Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego — Instytutu popierania nauki, 1936. — T. IV: Ród / przygotowała do druku Anna Kutrzebianka. — X + 225 s.
45. *Ciszewski S.* Próbki poezji ludowej chorwacko-serbskiej / Stanisław Ciszewski. — Wisła. — 1891. — T. V. — S. 702—704;
46. *Ciszewski S.* Próbki poezji ludowej chorwacko-serbskiej / Stanisław Ciszewski. — Wisła. — 1892. — T. VI. — S. 908—910.
47. *Ciszewski S.* Przyczynek do słownika gwary mazowieckiej / St. Ciszewski // Lud. — 1911. — T. XVII. — Zesz. I. — S. 161—166.
48. *Ciszewski S.* Samur / Stanisław Ciszewski // Lud. — 1911. — T. XVII. — Zesz. I. — S. 259—261.
49. *Ciszewski S.* Słowniczek nazwisk Wielkopolian zamieszkałych w obrębie dziekanatu stawiszyńskiego / Stanisław Ciszewski // Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne, wydawane staraniem Komisyi antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie, 1914. — T. XIII. — S. 199—210.
50. *Ciszewski S.* Studja Etnologiczne. Sól / Stanisław Ciszewski. — Warszawa : Nakładem Biura Etnologicznego, 1922. — 91 s.
51. *Ciszewski S.* Sumców. Hlebъ vъ obrjadahъ i pêsnjahъ. Charkow 1885 / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1889. — T. III. — S. 223—225.
52. *Ciszewski S.* Sumców. Małoruskaja geografičeskaja nomenkłatura. Wydanie redakcji «Kijewskoj stariny».

Kijów 1886 / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1889. — T. III. — S. 411—415.
53. *Ciszewski S*. Sumców. Mêstnyja nazwanija w ukrainskoj narodnoj słowesnosti. Wydanie redakcji «Kijewskoj stariny». Kijów 1886 / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1889. — T. III. — S. 415—416.
54. *Ciszewski S*. Sumców. Tur w narodnoj słowesnosti. Wydanie redakcji «Kijewskoj stariny». 1887 / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1889. — T. III. — S. 416.
55. *Ciszewski S*. Trepanowanie i skrobanie czaszek w celach leczniczych na Kaukazie / Stanisław Ciszewski // Lud. — 1911. — T. XVII. — Zesz. I. — S. 242—250.
56. *Ciszewski S*. W sprawie puścizny naukowej po J. Lompie / Stanisław Ciszewski // Lud. — 1911. — T. XVII. — Zesz. I. — S. 128—130.
57. *Ciszewski S*. Wróżda i pojednanie. Studjum etnologiczne / Stanisław Ciszewski. — Warszawa : Z zapomogi Kasy im. Mianowskiego, E. Wende i Sp. (Druk. K. Kowalewskiego), 1900. — 97 s.
58. *Ciszewski S*. Wuk Wrczewicz. Hercegovačke narodne pjesme (koje samo Srbi Muhamedove vjere pjevaju). Skupio... Dubrownik 1890, 8-ka, 46 / S. C. // Wisła. — 1891. — T. V. — S. 444.
59. *Ciszewski S*. Z muzeum etnograficznego / Stanisław Ciszewski // Wisła. — 1889. — T. III. — S. 474—475.
60. *Ciszewski S*. Żeńska twarz / Stanisław Ciszewski. — Kraków : Nakładem Polskiej Akademji Umiętności, 1927. — 36 s.
61. *F[ischer A]*. Katedra etnologii w uniwersytecie lwowskim / F. // Lud. Kwartalnik etnograficzny. Wydawany przez Towarzystwo ludoznawcze we Lwowie. — 1910. — T. XVI. — Zesz. 1. — S. 331—333.
62. *F[ischer] A*. Stanisław Ciszewski / A. F. // Lud. Organ Polskiego towarzystwa etnologicznego, wydawany przez Polskie towarzystwo ludoznawcze we Lwowie. — 1930. — Serja II. — T. IX (XXIX). — Zesz. I—IV / red. A. Fischer. — S. 174—176.
63. *Finkel L*. Historya uniwersytetu Lwowskiego / Ludwik Finkel, Stanisław Starzyński. — Lwów : Drukarnia E. Winiarza, 1894. — Cz. 2. — 443 s.
64. Fischer Adam Robert. Index Lektionum, 35 арк. (Фонди Музею історії Львівського національного університету імені Івана Франка).
65. *Franko I*. Najnowsze prądy w ludoznawstwie / Iwan Franko // Lud. Organ Towarzystwa ludoznawczego we Lwowie / pod red. Antoniego Kaliny. — Lwów : Towarzystwo ludoznawcze. — 1895. — T. I. — S. 4—16.
66. Historia Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego // http://www.ptl.info.pl/?page_id=102.
67. *Kutrzebianka A*. Ciszewski Stanisław Bronisław / Anna Kutrzebianka // Polski Słownik Biograficzny. — Kraków : Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1938. — T. IV : (Chwalczewski Jerzy — Dąbrowski Ignacy). — S. 85—86.
68. *Siwak M*. Stanisław Ciszewski. Kuwada. Studyum etnologiczne. (Rozprawy Akademii Umiejętności, Wydział historyczno-filozoficzny, S. II, T. XXIII). Kraków, 1906 / M. Siwak // Lud. — T. XIII. — Zesz. I. — S. 56—57.

Roman Tarnavsky

STANISŁAW CISZEWSKI'S BIOGRAPHY, SCIENTIFIC WORKS AND PAEDAGOGIC ACTIVITIES

The article has brought an outlook of life and scientific activities by Polish ethnologist and linguist Stanisław Ciszewski against the background of developmental processes in Lviv University as a leading university of Galicia during the early XX c. The author has described Stanisław Ciszewski's biography with especial attention to formation of his scientific Weltanschauung and tuition at the Chair of Ethnology, Lviv University.

Keywords: Stanisław Ciszewski, Chair of Ethnology, Lviv University, lecture, ethnology, ethnography.

Роман Тарнавский

СТАНИСЛАВ ЦИШЕВСКИЙ: БИОГРАФИЯ, НАУЧНЫЕ ТРУДЫ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Статья посвящена жизни и научно-педагогической деятельности польского этнолога и лингвиста Станислава Цишевского на фоне развития Львовского университета как ведущего высшего учебного заведения Галиции в начале XX в. Изложена биография ученого с акцентом на формировании его научного мировоззрения и преподавании на кафедре этнологии Львовского университета.

Ключевые слова: Станислав Цишевский, кафедра, Львовский университет, лекция, этнология, этнография.



Олена КОЗАКЕВИЧ

ПРОФЕСІЙНИЙ ТРИКОТАЖ В ГАЛИЧИНІ КІНЦЯ ХІХ — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ, ОСЕРЕДКИ, АСОРТИМЕНТ, ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті розглянуті особливості розвитку професійного трикотажу в Галичині кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. Визначені основні тенденції, охарактеризовані осередки виробництва, проаналізований трикотажний асортимент та його художньо-стильові особливості. Зазначено, що на західноукраїнських землях трикотажне виробництво еволюціонувало у контексті європейських впливів, підпорядковуючись, водночас, місцевим ознакам. Якість виготовлення, типологічне розмаїття та естетичне вирішення у декоруванні виробів засвідчує високий рівень професійного трикотажу в Галичині кінця ХІХ — першої третини ХХ ст.

Ключові слова: трикотаж, професійний, мистецький, освіта, майстерні, асортимент, виставки, орнамент, декор.

Професійний *трикотаж* — нова та мало вивчена галузь українського текстилю кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. Це зумовлено низкою чинників: низький рівень фахової освіти та промислового виробництва, в Галичині зокрема, перевага імпортного трикотажного асортименту, багатовікова традиція у виготовленні народної ноші тощо.

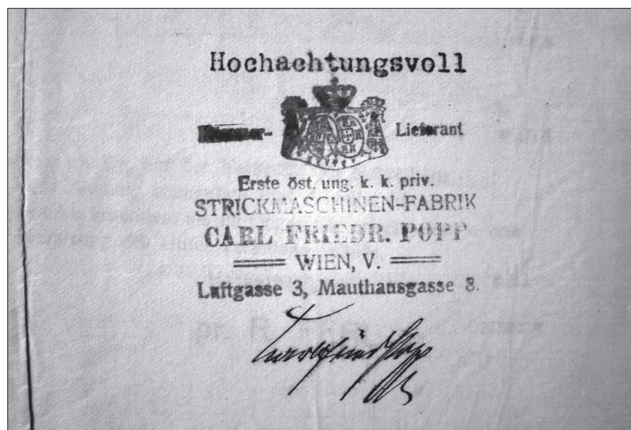
В українській мистецтвознавчій літературі наукові розвідки стосовно зазначеної тематики та періоду фактично відсутні. Окремі практичні поради щодо виготовлення в'язаних виробів та ілюстровані коментарі містилися головно у друкованих періодичних виданнях для жінок («Перший Вінок», «Плющ» («Bluszcz»), «Практична пані» («Praktyczna Pani»), «Нова Хата» та ін.). Поодинокою працею про трикотаж в Галичині першої третини ХХ ст. є книга Степаниди Грицай, написана у міжвоєнний період. Авторка фахово подала техніки в'язання та зразки переплетень, зокрема українську термінологію, оскільки безпосередньо виготовляла трикотаж та провадила навчання [50]. Більшість видань про професійний трикотаж вийшли вже в другій пол. ХХ ст., розкриваючи головно технологічні аспекти виготовлення в'язаного асортименту в контексті розвитку текстильної промисловості УРСР. Окремі публікації — питання підготовки спеціалістів з трикотажу та використання художньої традиції оздоблення народних виробів як наочного матеріалу (О. Головня, І. Грицюк). Автор цієї статті провела низку наукових розвідок стосовно осередків професійного трикотажу в Галичині кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. [63; 64; 67; 68; 69; 70; 71; 72].

Актуальність статті — охарактеризувати тенденції розвитку професійного трикотажу в Галичині зазначеного періоду, визначити роль та місце у контексті європейського і місцевого текстильного виробництва, акцентуючи увагу на асортименті і художньо-стильових особливостях в'язаних виробів. Основною джерельною базою для написання статті послугували архівні матеріали Центрального державного історичного архіву України у Львові (далі — ЦДІАУЛ), Державного архіву Івано-Франківської області (далі — ДАІФО), Державний архів Волинської області (далі — ДАВО), Державний архів Тернопільської області (далі — ДАТО), Державний архів Чернівецької області (далі — ДАЧО) та низка періодичних видань.

Витоки застосування фахових навичок у створенні трикотажу сягають часів цехового ремесла. На



Іл. 1. Фрагмент реклами Першого Галицького підприємства домашніх панчішкових робіт на плоских машинах для в'язання «Лібаль і Ска» (опубліковано: Діло, 1908)



Іл. 2. Печатка фабрики трикотажних машин у Відні Карла Фрідра Поппе, 1917 р. (джерело: ЦДІАУЛ. — Ф. 165. — Оп. 9. — Спр. 340). Публікується вперше

українських землях в'язані вироби виготовляли у «збірних» цехах шапкарів, рукавичників, позументників, де поєднували кілька видів ремесел: окремі в'язàльні з'явилися лише наприкінці XVIII — поч. XIX ст. У XVI ст. для здобуття права на апробацію виробу («штуку») учень мав вивчати чотири роки досвід чужоземних ремісників, тож українські майстри запозичували, а то й копіювали вироби сусідніх країн[1]. Серед асортименту — в'язані панчохи, берети, маґерки, шарфи, гамаші [92; 93; 62].

Тривалий час трикотажні вироби були пріоритетом представників багатих прошарків суспільства, одяг яких відповідав модним європейським тенденціям. Здебільшого це були речі, імпортовані з країн Західної Європи [66; 65], про що свідчать інвентарні описи майна купців, міщан та шляхти, перелік товарів, цінники тощо [94]. Польська дослідниця І. Турнау датує появу ремісників-в'язальників на території України, а також сусідніх польських, словацьких, угорських та російських земель кінцем XVII — поч. XIX століття [99]. На західноукраїнських теренах цього періоду відомими осередками з виготовлення в'язаних панчіх стали Хирів, Броди, Дукля [23; 64]. Очевидно, ці вироби були хорошої якості, оскільки призначалися на продаж в інші країни [99]. У цей період в'язані речі поширювалися і в українському традиційному вбранні, головно через мандрівних ремісників-партачів, які «плели» селянам рукавиці і панчохи [73]. Окрім того трикотажні речі місцевого виробництва та привізні могли придбати під час ярмарків.

Від кінця XVIII ст. в'язану продукцію виробляли на панчішних мануфактурах, які розвинулися на базі суконних та фільцових, де була власна сировинна база: виготовляли фуфайки, панталони, ковпаки, рукавиці[2]. Переважно таке виробництво зна-

---

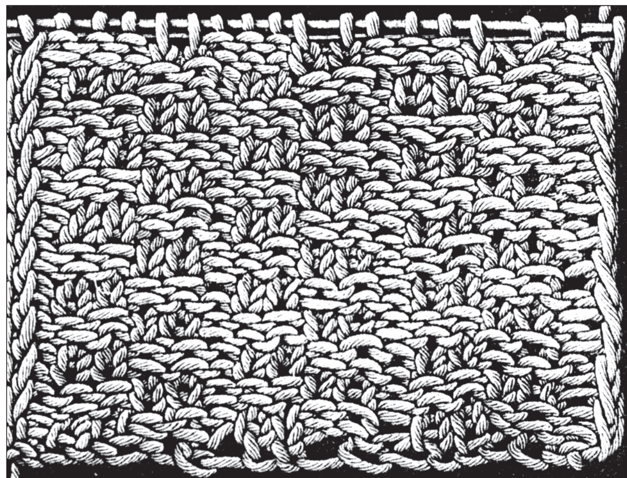
[1] Навчання ремісників із західноукраїнських земель відповідало вишколу європейського зразка. Наприклад, британські в'язальники три роки працювали підмайстрами, три роки мандрували за кордоном. Після шести років на здобуття статусу майстра учень мав вив'язати килим 8 х 12 кроків (одиниця виміру. — *О. К.*), сорочку або камізоль з льону та пару льняного взуття упродовж 13 тижнів [93, р. 39]. Львівський адепт-шапкар зобов'язаний був володіти кількома ремеслами та знатися на специфіці різних матеріалів — хутра, шкіри, вовняних тканин та пряжі й володіти розмаїтими способами оздоблення готових виробів. До обов'язкового асортименту так званих екзаменаційних речей входили: головний убір «півгусарка», «ґулка» з бобрового хутра, шапка священнослужителя з віялоподібним оздобленням і селянська («хлопська»). Денна норма: п'ять шапок з вовни вищого ґатунку або шість коротких, сім «фелдрових», вісім «міткових» (бавовняних) з грубої вовни чи один італійський капелюх, 12 «ґулек», шість пар шкарпеток або три пари «шулдзял» (гамаші) жіночих чи чоловічих. Окрім капелюхів та шарфів вив'язували панчохи і берети [92, s. 90, 92].

[2] Початково панчішні вироби створювалися не в'язальною (трикотажною) технікою, а з «кайстрового» (кастрового, повстяного) сукна. За технологією кайстрово-панчішне виробництво було подібне до сукняного: півфабрикат панчохи виготовляли у вигляді вузької смужки. Між

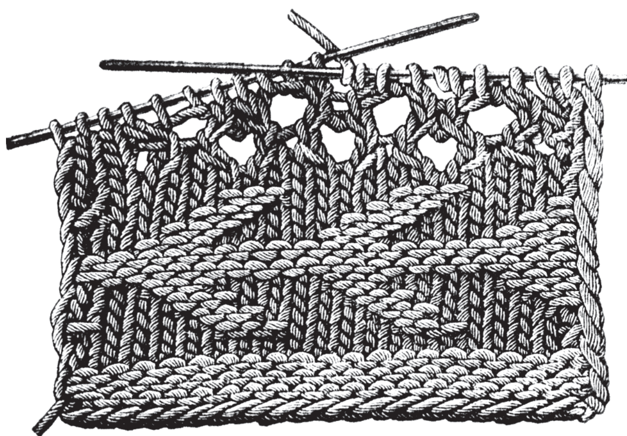
ходилося в центрально-східній частині України: Катеринославщині, Чернігівщині, Волині, Полтавщині, Путивльщині, Ряшкові, Харкові, на Поділлі (м. Ямпіль). До кінця XIX ст. виробництво там занепало.

Незважаючи на поодинокі осередки виготовлення в'язаних виробів, до кінця XIX ст. на українських теренах все ж таки переважав імпортний товар. В'язання спицями та гачком, макраме, філе, фриволіте, плетіння мережива були популярними видами жіночого рукоділля, дієву роль у розвитку та пропагуванні якого відіграли виставки кін. XIX — першої третини XX століття. Саме під час огляду експонатів тисячі відвідувачів з різних куточків українських земель та сусідніх країн мали можливість ознайомитися з витворами як місцевих, так і запрошених майстрів. Властиво, на таких експозиціях відбувався «взаємообмін»: у професійних речах використовувалися традиційні мотиви, і навпаки — у народних виробах з'являлися нові техніки виготовлення та способи оздоблення.

В'язані експонати переважно репрезентували у двох виставкових відділах: промисловому (жіноче рукоділля) й етнографічному (народне вбрання, домашній промисел). У промисловому відділі було представлено роботи «модного» напрямку: вбрання (панчохи, хустини, шапки), предмети інтер'єру (пледи, подушки, фіранки, серветки), вив'язане гачком оздоблення до світського одягу та церковних тканин. Виконавцями були вчителі й учениці початкових та фахових шкіл, гімназій, членкині жіночих товариств, приватні особи [101]. Багато в'язаних експонатів привернули увагу і фахівців, і пересічних відвідувачів, а їх авторів було відзначено дипломами, медалями та грошовими винагородами за якісне («філігранне») виконання. Наприкінці XIX — на поч. XX ст. попит на такі речі посприяв розвитку спеціальної освіти, створенню осередків та відкриттю вузькофахових майстерень, пропагуванню



Іл. 3. Фрагмент трикотажного переплетення, в'язаного спицями. Фактурна «шахівниця» з лицевих та виворітних петель (опубліковано: Nowe Mody, 1912)

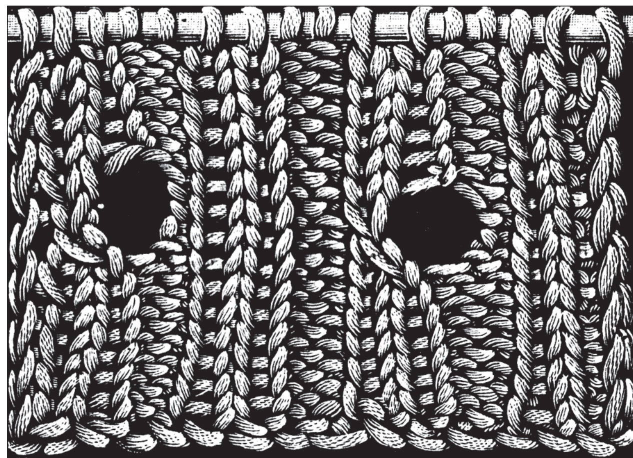


Іл. 4. Фрагмент переплетення для шалика; в'язання спицями: поєднання щільного фактурного («ялинка») та ажурного переплетень (опубліковано: Nowe Mody, 1913)

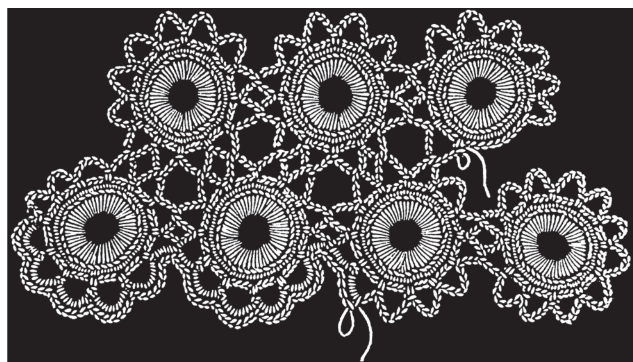
в'язаних виробів у контексті українського промислу й народного мистецтва, що, власне, і лягло в основу професійного трикотажу.

Типологія та художньо-стильові особливості професійних трикотажних виробів в Галичині наприкінці XIX — у першій третині XX ст. формувалися головно під впливом модних європейських тенденцій. Відкриття Будинків Мод у Європі, творчість професійних модельєрів, активна роль жінки у суспільному житті, новаторство та винаходи у галузі текстилю посприяли створенню нових тканин та одягового асортименту. У костюмі співіснують два основних напрями — елегантний та спортивно-відпочинковий: у першому переважає декоративність (салонна мода), у другому — функціональність [61;

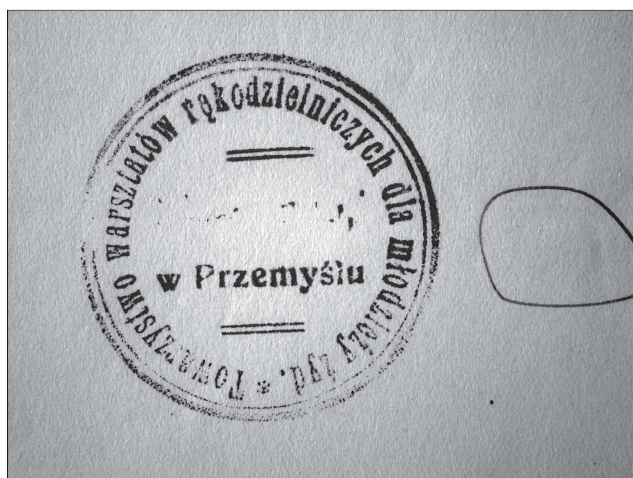
процесом ткання та апретурою відбувалася додаткова операція —шиття панчохи та розтягування її на копилі. Такі панчохи були теплими, тривкими у носінні, недорогими, тому користувалися попитом і в незаможних верств населення. Лише з поширенням трикотажних машин ці панчохи замінили в'язаними (за: Дерев'янкін Т. Мануфактура на Україні в кінці XVIII — першій половині XIX ст. Текстильне виробництво. — К. : АН УРСР, 1960. — С. 33).



Іл. 5. Фрагмент переплетення «ластик» для виготовлення штанців для немовляти, в'язання спицями (опубліковано: Nowe Mody, 1913)



Іл. 6. Фрагмент зразка жіночої блузки, в'язання гачком, мотиви «зірки (опубліковано: Nowe Mody, 1913)



Іл. 7. Штамп Товариства майстерень ремісничих для єврейської молоді в Перемишлі, 1917 р. (джерело: ЦДІАУЛ. — Ф. 165. — Оп. 9. — Спр. 340). Публікується вперше

56; 90]. Саме у цей період входять у побут та користуються попитом речі, виготовлені спицями, гачком, а також на спеціальному в'язальному обладнанні — трикотажний одяг, який сьогодні є невід'ємною частиною повсякденного гардеробу: «реглан»[3], «светер»[4], «пуловер»[5], «джемпер»[6], «тріко», «гольф»[7], «кальсони»[8] та ін. Наприкінці XIX ст. реформи у жіночому вбранні та діяльність лікарів-гігієністів вплинули на зміни у натільній білизні[9]. У виготовленні панчішних виробів виробники застосовували нові матеріали, покращували якість, урізноманітнюючи візерунки й колористику. Популяризація спорту та активного відпочинку стала поштовхом до спрощення одягових форм, практичності спідниць зокрема, до появи брюк, різноманітних в'язаних шарфів, шапок, вовняних рукавиць, що сприяло поширенню трикотажу. Усі нововведення,

---

[3] *Реглан* (англ. Raglan) — різновид конструкції рукава, що становить з плечем одне ціле. Назва походить від імені англійського генерала Реглана, який втратив руку під час воєнних дій: для нього й придумали цей тип крою у сер. XIX ст.

[4] *Светер* (англ. Sweater, sweat — пітніти) — наприкінці XIX ст. це трикотажна вовняна сорочка, яку носили спортсмени для підсилення потовиділення. У XX ст. *С.* — трикотажний плечовий одяг із рукавами та високим коміром-стійкою, загорнутим два-три рази. Виготовляють *С.* різних довжин, з різноманітного складу пряжі, для різних потреб. Невід'ємна частина модного одягу.

[5] *Пуловер* (англ. Pull-over — одягати поверх чогось) — трикотажний плечовий одяг без коміра і застібки, який щільно облягає фігуру; виготовляють з трикотажу чи вовни вручну або на спеціальному обладнанні. Наприкінці XIX — в першій третині XX ст. чоловіки одягали *П.* для гри у гольф. У 1920-ті рр. Коко Шанель популяризувала *П.* як складову жіночого одягу.

[6] *Джемпер* (англ. Jumper — скакати) — верхній плечовий одяг без застібки, в'язаний спицями, гачком або виготовлений з трикотажного полотна; первинне призначення *Д.* для занять спортом. Ще має назви *светр, пуловер, поло*.

[7] *Гольф* — комір-стійка у трикотажних виробах, які одягаються через голову: буває подвійний або загортається декілька разів; трикотажний виріб, який щільно облягає фігуру. Те саме, що й *комір-гольф*.

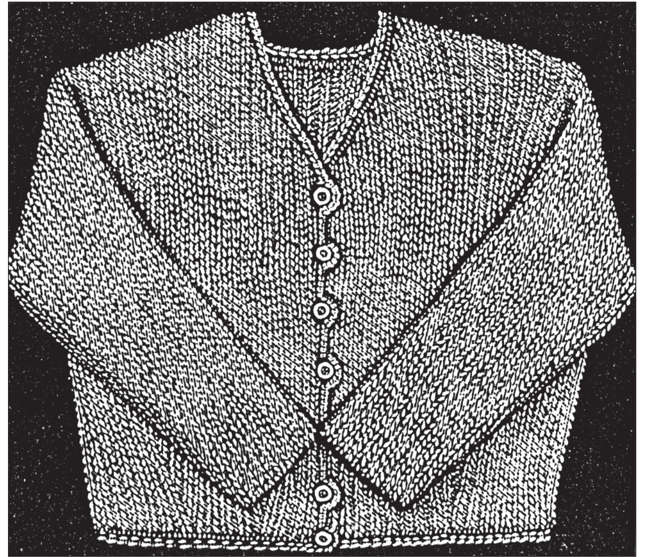
[8] *Кальсони* (італ. Calzoni) — чоловічі нижні брюки, спідня *білизна*, підштаники у комплекті з натільною сорочкою. Особливо популярні з поширенням вовняної білизни системи д-ра Єґера. Теплі *К.* виготовляли з бавовняного або вовняного трикотажу ворсом всередину, легкі — з тонкого бавовняного трикотажу. З розвитком трикотажної промисловості в Україні *К.* стали невід'ємною частиною чоловічої спідньої білизни, носять донині.

[9] У 1880 р. лікар Ґустав Єґер *(Jager)* запропонував овечу вовну для виготовлення трикотажного білизняного асортименту, Леман *(Leman)* вніс пропозицію щодо застосування бавовни [56, с. 21].

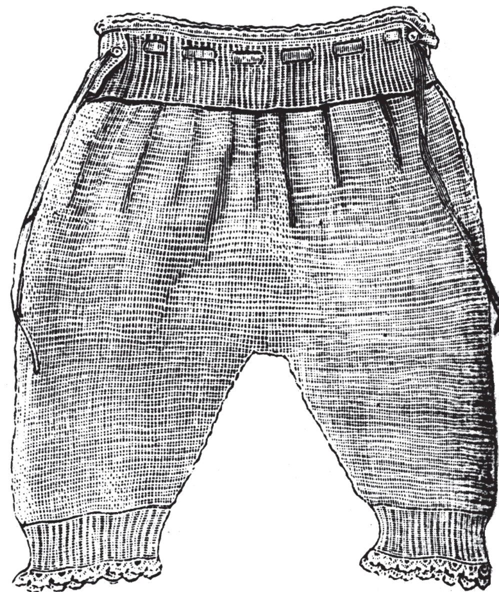
які потрапляли на терени Галичини, здебільшого запозичували в країнах Європи, де трикотажне виробництво було на високому технологічно-мистецькому рівні. На українських теренах майже до 20-х рр. XX ст. споживачами трикотажних виробів головно були заможні люди, які ретельно стежили за модними новинками.

Технологічно відстале текстильне виробництво і перевага кустарного над професійним, відсутність кваліфікованих кадрів й фахової освіти в Галичині на зламі XIX—XX ст. поставили перед владними структурами складне завдання — підняти на вищий щабель розвиток місцевого промислу, відродити призабуті та популяризувати нові ремесла, а у створенні одягу, трикотажу зокрема, застосовувати мистецький підхід. Першим кроком у реалізації цих завдань стало введення уроків «жіночого рукоділля» як обов'язкового предмету навчальної програми у початкових школах державного та приватного типу кінця XIX — поч. XX ст. [68; 100; 91; 29]. Мета — навчити учениць звичних і найпотрібніших у щоденному побуті жіночих робіт, відповідно до власних потреб та особливостей місцевого життя, а саме: білого шиття, штопання, латання, перекрою білизни, в'язання на спицях та гачком, «фантазійних» (творчих) робіт. Дівчата отримували той обсяг необхідних теоретичних і практичних знань, який давав змогу створювати різноманітний в'язаний асортимент: дитячі вироби, панчохи, жакети, чепці, ажурні оздоби та ін. Ті, хто планували удосконалити свої навички, продовжували навчання у фахових навчальних інституціях [68].

Власне, на зламі XIX—XX ст. в Україні не було професійних шкіл та ґімназій, де б викладали виключно трикотажну справу [97; 34; 30; 31; 32; 33]. Переважно це були освітянські заклади, в яких вивчали жіноче рукоділля, кравецтво й білизнярство, у навчальні програми яких входило і в'язання. Застосування місцевого та закордонного досвіду фахової освіти уможливило вдосконалювати жіночі ручні роботи, а також теоретично й практично навчити дівчат з перспективою подальшого викладання у приватних чи державних установах. Учениці максимально оволодівали основами ручного та машинного трикотажу, застосовуючи їх на практиці. Трикотажну освіту здобували в школі панчішного промислу (засн. товариством «Жіноча Праця», Львів);



Іл. 8. Жакет для підлітків, в'язаний спицями (опубліковано: Nowe Mody, 1913)



Іл. 9. Штанці для немовляти, в'язані спицями (опубліковано: Nowe Mody, 1913)

приватній школі СС. Бенедиктинок (Перемишль); жіночій промисловій спілці «Труд» (Львів); Семінарії домашнього промислу (засн. «Лігою Допомоги Промислової», Львів); приватній школі Софії Мазуркової (Львів) [24; 72; 68; 95; 87; 84] та ін.

На початку XX ст. професійні навички у виготовленні в'язаних виробів посприяли розвитку місцевого «трикотарства». Відкрилися майстерні («робітні»): вузькофахові (виробництво панчіх, шкарпеток), універсальні (светри, шапки, гамаші, шалі, панчішні вироби) та змішані (трикотаж, килимарство, краве-



Іл. 10. Учасники трикотажного курсу при роботі, с. Повергів, Комарнянщина. Інструктори — М. Юзик та Р. Гуляй (опубліковано: Жіноча Доля. — Ч. 8. — 1938)



Іл. 11. Після закінчення трикотажного курсу при читальні «Скала» в Лисівцях, Тернопільщина, 1930-ті рр. З експозиції музею в Заліщицькому краєзнавчому музеї. Публікується вперше

цтво) (Іл. 1). Значний обсяг робіт виконували вручну, що, звичайно, було малоефективним. Для кращого ознайомлення з трикотажним виробництвом в'язальниці їздили за кордон, де фаховий та технічний рівень був на значно вищому професійному щаблі (Іл. 2). Часто власники майстерень навчали учениць з метою їх подальшого залучення до свого бізнесу. В'язані речі продавали часто у власних магазинах, хоча продукували і «під реалізацію» для торгівельних товариств [25; 26; 27; 47; 98; 71; 70].

Різноманітний трикотажний асортимент відповідав модним європейським тенденціям першої третини XX ст.: плащі й жакети для прогулянок та ковзанярства, розмаїті зимові комплекти (шапочки, шарфи та рукавиці), спортивні панчохи, ґамаші, хустини, шалі, брюки, светри, джемпери, в'язані гачком блузки, комірці, оздоблення тощо. Здебільшого ці вироби були однотонні або у двох кольорах, орнамент творився технологічною фактурою: «рис», «шахівниця», «патентове», «виворітні», «перлове», «ялинка», «жерсі», «зигзаг», «ажур» (Іл. 3; Іл. 4; Іл. 5). Урізноманітнилися силует та крій: приталеність досягалась завдяки еластичному переплетенню «ластик», видовжений прямий силует — щільним переплетенням, пояс по лінії талії створював трапецієвидний силует, рукави — вшивні по лінії пройми, рукав-«кімоно», горловини, коміри та застібки різної конфігурації завершували цілісність форми. Значну увагу приділяли декоративним деталям: кокетки, планки-застібки, комірці, манжети, накладні кишені, хлястики, декоративні ґудзики різних розмірів, навісні петлі, що надавали виробу оригінальності.

На поч. XX ст. під впливом стилю модерн особливим попитом у жіночому костюмі користуються ажурні вироби, зокрема вив'язані гачком («ірландське мереживо») та спицями. Переважно це були невеликі за розмірами речі — комірці, «жабо»[10], манжети, рукавиці-мітенки, а також оздоблення одягу та предметів інтер'єру (серветки-мільйо, скатертини, подушки, фіранки, покривала) у вигляді вставок, «коронок» та тороків. У колористичному вирішенні мереживного оздоблення переважали світлі, біло-молочні відтінки, темні здебільшого використовували в жалобному одязі. Орнаментальне вирішення — ажурні фітоморфні мотиви: стилізовані квіти хризантем, орхідей, ірисів, а також галузки, пелюстки і бутони розмаїтих розмірів та конфігурацій (Іл. 6).

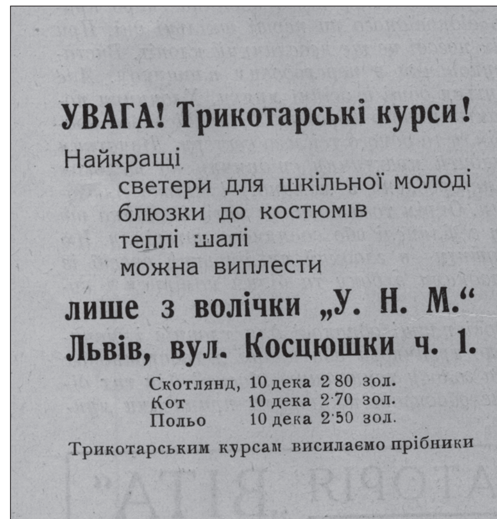
Попит на романтичні та вишукані витвори посприяв розвиткові спеціальних курсів «ірландського мереживо», які особливо популяризувалися на теренах Галичини, зокрема завдяки діяльності «Ліги Промислової допомоги». Очевидно, вироби вирізнялися якісним виконанням та естетичним виглядом, оскільки стали предметом експорту у Сполучені Штати Америки на поч. XX ст. [72; 28; 46].

Після Першої світової війни у європейській моді рівночасно з елегантним та вишуканим вбранням по-

[10] *Жабó* — декоративна деталь на платті, блузі у вигляді великого коміра з мережива. Наприкінці XIX — на поч. XX ст. популярне виготовлення *Ж.* гачком у стилі «ірландське мереживо».

ширюються інші зручні та практичні форми одягу — брюки, комбінезони, джемпери, спідниці, жакети т. ін. [65; 96; 56; 74]. Значною мірою їх пропагували зірки кіно Ґрета Ґарбо та Марлен Дітріх, які були взірцем моди та елегантності для всього світу, українського жіноцтва зокрема, а також модельєри, серед яких — відома модному бомонду Коко Шанель. Саме славнозвісна Мадемуазель запропонувала широкій публіці свої улюблені в'язані светри та кардигани[11], стала першою, хто застосував у виробництві одягу практичний трикотаж-джерсі[12], з якого зазвичай виготовляли теплу чоловічу білизну.

Соціокультурні чинники 1920—1930-х рр. внесли корективи у розвиток та становлення української моди, трикотажу зокрема. Цей період суперечливий з огляду на різновекторні шляхи економічного розвитку та ідеологічних підходів, що значною мірою вплинуло на розвій типологічних різновидів й художньо-стильових вирішень. Власне у цей час на Східній Галичині виробництво «трикоту» тривало у тому ж руслі, як і від поч. XX ст. — у контексті західноєвропейських взаємовпливів та місцевих особливостей. Кардинальніші зміни відбулися на центрально-східних землях України, які входили до складу Росії, а згодом — Радянського Союзу. Власне під час Першої світової війни з західних територій України на схід перевезено текстильне, зокрема трикотажне, обладнання, головно до Харківської губернії. На цій базі на початку 1921 р. було створено 126 текстильних підприємств, з яких панчішно-трикотажних — 13. Усі виробничі та організаційні питання вирішував Головтекстиль при Профбюро у Москві, а 1920 р. цією установою засновано главк для України — Укртекстиль [69]. Саме вони встановлювали нормативні стандарти у виготовленні трикотажного асортименту, як і одягу загалом.



Іл. 12. Реклама трикотажних курсів у Львові (опубліковано: Нова Хата. — Ч. 9. — 1934)

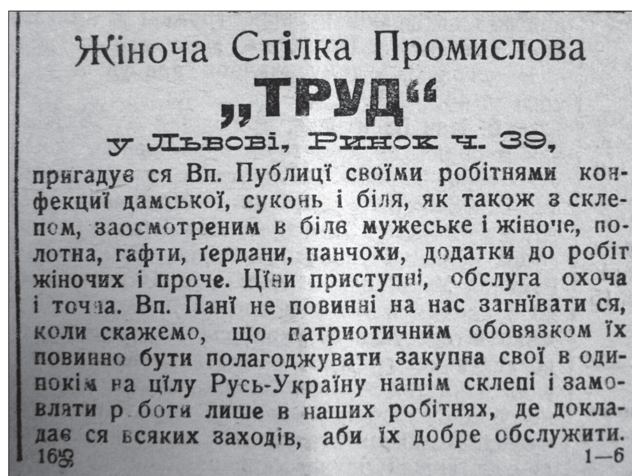


Іл. 13. Виставка учнівських робіт по закінченні курсів рукоділля та трикотарства (джерело: Ілюстративний фонд ІН НАНУ). Публікується вперше

Зважаючи на ідеологічні зміни 1920-х рр., все, що мало натяк на розкіш та багатство, трактувалося як прояв «буржуазної моди». Максимально строгий пуританський костюм відповідав вимогам «пролетарського» одягу, а виробники були зобов'язані «...піднімати культурний рівень селянства і пролетаріату...» [59]. Розмаїті шовкові панчішки, мереживо, білизна та інші вишукані вироби підпадали під категорію «гнилої моди Заходу» [59]. Трикотажні фабрики, які були створені на основі дрібних підпри-

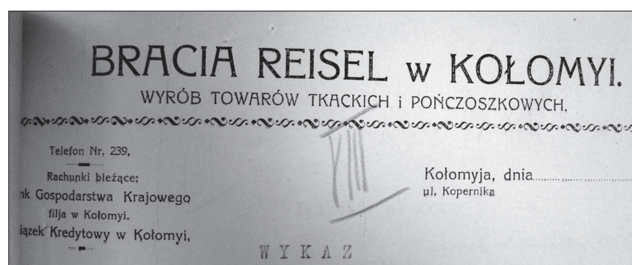
[11] *Кардиган, кардіган* (англ. Cardigan) — прямий трикотажний подовжений жакет без лацканів та коміра, спереду защіпається на ґудзики. Початково це був військовий жакет, оздоблений хутром, названий у середині XIX ст. на честь графа Кардіґана. На поч. XX ст. *К.* пристосовано до повсякденного життя і популяризовано Коко Шанель.

[12] *Джерсі* (англ. Jersey від назви о. Джерсі) — легкий трикотажний матеріал, вив'язаний з вовни, бавовни чи нейлону; в'язаний светр у поперечні смуги, зі щільно прилеглими до тіла рукавами; трикотажний виріб, вив'язаний «панчішним» (лицьові петлі) переплетенням.



Жіноча Спілка Промислова
„ТРУД“
у Львові, Ринок ч. 39,
пригадує ся Вп. Публиці своїми робітнями конфекциї дамської, суконь і біля, як також з склепом, заосмотреним в біле мужеське і жіноче, полотна, гафти, ґердани, панчохи, додатки до робіт жіночих і проче. Ціни приступні, обслуга охоча і точна. Вп. Пані не повинні на нас загнївати ся, коли скажемо, що патриотичним обовязком їх повинно бути полагоджувати закупна свої в одинокім на цілу Русь-Україну нашім склепі і замовляти р боти лише в наших робітнях, де докладає ся всяких заходів, аби їх добре обслужити.
163 1—6

Іл. 14. Реклама в пресі жіночої промислової спілки «Труд» у Львові (джерело: Діло. — 1911)



BRACIA REISEL w KOŁOMYI.
WYRÓB TOWARÓW TKACKICH i POŃCZOSZKOWYCH.
Telefon Nr. 239,
Rachunki bieżące;
nk Gospodarstwa Krajowego
filja w Kołomyi.
iązek Kredytowy w Kołomyi,
Kołomyja, dnia ....
ul. Kopernika
WYKAZ

Іл. 15. Бланк трикотажної фабрики «Брати Райзель» в Коломиї (джерело: ДАІФО. — Ф. 262. — Оп. 1. — Спр. 348). Публікується вперше

ємств, артілей, продукували бавовняні та вовняні спортивні костюми, гімнастерки, светри, панчішно-шкарпеткові вироби — речі масового вжитку, які не вирізнялися художніми особливостями.

Позитивне явище 20-х рр. XX ст. — розвиток професійного моделювання в Україні, створення української моди у контексті пропагування й розвитку народного мистецтва та промислу. У цьому процесі задіяні художники та модельєри як Великої України, так і Східної Галичини, які активно співпрацювали та обмінювалися творчим досвідом: Н. Давидова, О. Екстер, Е. Прибильська, сестри Олена і Ольга Кульчицькі, Е. Олесницька, Я. Музика, І. Гургула та ін. [86; 69; 88]. Вироби в «українському стилі», автентичні речі, зокрема в'язані, викликали зацікавлення фахівців і пересічних відвідувачів різноманітних етнографічних та промислових виставок. На одній з таких виставок 1931 р. у Данцігу (Гданськ, тепер — територія РП) увагу привернули в'язані на спицях гуцульські капчури з «пéстрим» візерунком — «...новий світ, який бентежить та захоплює не привичного до ярких красок чужинця» [83]. Знані були й в'язані шалики з Косова: «...ріжнобарвні, а такі теплі, бо чисто вовняні...» [53; 63; 67].

У середині 1920-х рр. митці Радянської України брали участь у міжнародних виставках: нові віяння у текстилі радянської легкої промисловості, зокрема — використання народних мотивів у декорі вбрання цікавили світову спільноту. Але у 30-х рр. XX ст. «залізна завіса» призупинила ці процеси на кілька десятиліть.

Натомість наприкінці 1920-х — упродовж 1930-х рр. продуктивно розвивається українське трикотажне виробництво у Галичині, що створило гідну конкуренцію привізному асортименту. Провідними осередками професійного в'язання стають Львів [70], Станіславів [71] (тепер — Івано-Франківськ), Коломия [71], Косів [63], Чернівці, Перемишль. На позитивні зміни вплинула низка чинників, зокрема інтенсивний розвій фахової освіти, реформу якої у контексті промислового розвитку краю на шпальтах преси обговорювали відомі українські діячі, дослідники народного мистецтва, митці.

Власне у цей період дівчата та молоді жінки, з українських родин зокрема, отримали змогу вивчати основи «трикотарства» у спеціалізованих школах, ґімназіях та на різноманітних курсах, що вплинуло на якісний розвиток місцевої трикотажної продукції [14]. Освіту здобували у приватній фаховій жіночій школі СС. Василіанок (Львів) [35; 36; 34], кравецько-білизнярській школі «Труд-у» (Львів) [57], трикотажній школі Товариства рукодільного ремесла для єврейської молоді (Перемишль) [38; 39; 40] (Іл. 7). Очевидно, дотримуючись певних вимог та уставів, навчальні програми фахових жіночих шкіл були подібними. Для всіх відділів — ручного і машинного шиття, кравецького, робіт на спицях, гачкованих, «доскових», плетених, сітчастих, мережива і гаптування — обов'язковим предметом був креслярський і довільний рисунок. У відділі в'язання вивчали крій панчіх № 1 і № 2, крій «кафтанчика» для дорослих та дітей, крій шкарпетки, крій дитячого чепчика. З практичних робіт на спицях в'язали панчоху, шкарпетку і 12 різновидів переплетень; гачком виплітали дитячу спідничку, суконочку, кафтанчик, черевички, рукавички, камізельку і 12 зразків пере-

плетень; на дощечках виготовляли дитячий плащик, жіночу камізельку, жіночу накидку, дитячу шапочку, зарукавник, комірець; плетені зразки — жіноча торбинка, мисливська сітка, різноманітні френзелі; сітчасті — вставки до білизни, серветки, накриття на подушки та ліжка; деякий асортимент виконували на спеціальних машинах; також навчали методу Schallenfeldowska — кайма («шлак»), виплетена спицями і гачком, із застосуванням до в'язаних та гачкованих виробів [38; 37]. Із зазначеного асортименту, який виконували на відділі в'язальних робіт, видно, що він різноплановий за техніками та засобами виконання (Іл. 8; Іл. 9).

Особливо популярні курси ручного в'язання наприкінці 1920 — упродовж 1930-х рр., які відкривали у великих містах, містечках та селах Галичини: у Львові, Зимній Воді, Самборі, Бережанах, Тернополі, Городенці, Станіславові, Коршеві, Ладичині, Поникві, Томашеві та ін. (Іл. 10; Іл. 11; Іл. 12). Навчали в'язати гачком та спицями светри, шапки, шкарпетки, шалики, рукавиці, комірці, серветки, хустинки, мереживне оздоблення білизняних виробів [41]. Часто інструкторками були відомі майстрині-трикотажниці, які самостійно вели власні робітні і мали професійну освіту, серед яких — Міка Бачинська-Зелена, Клавдія Кордуба-Дікенс, Олена Мельник, Степанида Бревко-Грицай, Катерина Кузьма, Катерина Венґер, Ольга Щурко та ін. По закінченні курсів організовували виставки робіт, які цікавили відвідувачів й отримували позитивні оцінки [42; 43; 44; 45; 80] (Іл. 13).

Практичні навички, здобуті в процесі фахового навчання, сприяли створенню й діяльності низки трикотажних майстерень, де виготовляли найрізноманітніший асортимент одягу та оздоблення. Зазвичай робітні — невеликі приміщення, які складалися з двох-трьох кімнат, з малою кількістю працівників та обладнання. Одна кімната слугувала за приймальню, у якій були розташовані примірочна та зразки продукції, решта приміщень — робочі. Вироби виплітали переважно вручну — спицями та гачком, значно рідше — із застосуванням спеціальних машин. Асортимент підбирали відповідно до тенденцій моди — для клієнтів, які прагли одягатись оригінально, зі смаком (Іл. 14).

Одним із закладів, який продукував якісні трикотажні речі, була майстерня Ольги Щурко «TRICOTS»



Іл. 16. Реклама у львівській пресі машин до шиття та в'язання фірми Йосифа Іваницького (джерело: Діло. — 1907)

у Станіславові (засн. 1934 р.). На фоні напливу іноземного товару важливо було привернути увагу покупця до місцевих виробів, стати конкурентоспроможним продуцентом, тому власниця магазину-робітні надавала вагомого значення оформленню вітрини: на кольоровій волічці, натягнутій, як струна, розташували зображення двох оленів у русі та стрільця з луком. Перед входом стояли металеві стояки з абрисами жіночого силуету, на яких демонстрували різноманітні вовняні светри, анґорова сукня, прикрашена замшевими ґудзиками і пояском з гарною металевою «клямрою» (пряжка. — *О. К.*), дамські елегантні рукавички та норвезький лещатарський комплект. У приміщенні знаходилися моталка для ниток, дзеркало та полички з товаром: з одного боку кімнати — готові вироби, на протилежному — пряжа. Переважно в робітні працювало сім-вісім молодих жінок, які в'язали весь асортимент, що в першу чергу залежав від сезону: взимку переважно светри, анґорові сукні, шалі, шапочки, костюми, норвезькі та гуцульські лещатарські комплекти, які користувалися особливим попитом, влітку — купальний і спортивний одяг, а також деякі види в'язаної жіночої галантереї, панчохи та шкарпетки. Клієнтами робітні були українці, поляки, німці, приватні замовлення надходили з Луцька, Катовіц, Варшави [1].

Упродовж 1920—1930-х рр. на західноукраїнських теренах зросла кількість дрібних трикотажних мануфактур, де у виготовленні в'язаного асортименту застосовували спеціальне обладнання. Розвиток в'язального виробництва залежав від сировини: переважно використовували вовну місцевого виготовлення, для асортименту кращого ґатунку — імпортну. Ще



Іл. 17. Жіноча трикотажна сукня у спортивному стилі з чорного матеріалу «букле», камізелька з орнаментованого джерсі (опубліковано: Нова Хата. — Ч. 12. — 1932)

одним чинником запоруки якісного трикотажу стала наявність кваліфікованих кадрів. Машинне виробництво значно перевищувало обсяги продукції ручного в'язання, хоча в обох варіантах були свої переваги та недоліки. Фабричний трикотаж уможливлював випуск великих партій одягу, однак втрачалася мистецька якість; ручне в'язання давало змогу виготовляти оригінальні вироби, але у незначних кількостях.

У гуцульському Косові у 1930-х рр. працювала низка трикотажних мануфактур: фірма Осташа Ґертнера і Ляндава «Ґасорейг» [2; 3], фабрика-ткальня трикотажів Вільґельма Ранда [4], «Ткальня» светрів Лойса Екгауза [5; 6], фабрика Шнейберга [7], фабрика трикотажів Маєра Сімона, спілка «Гуцульське мистецтво» [13] під керівництвом Михайла Куриленка — одне з небагатьох текстильних підприємств, яким керували українці. У Коломиї знаними своєю трикотажною продукцією були фабрика ткацьких та трикотажних виробів Райзеля [8; 9], «Брати Райзель» (Іл. 15), Юди Райдля [15; 16].

Відомим осередком 1920—1930-х рр. на західноукраїнських теренах стали Чернівці, де на той час працювало понад 40 трикотажних підприємств, серед яких — «Геркулес», «Трикотанія», «Тринако», «Постоварія Ромина», «Вултур» [17; 18; 19; 20; 21; 22] та ін. Механізовані виробництва діяли у Львові — перша українська фабрика трикотажу та панчіх Явір Г. і С-ка, «Рекорд», Пліхал К. і С-ка:, «Вовна», «Омніум», «Комета», фабрики Оберлейтгнера, Мемеля А., Сторощука С., Харперна Ш.; у Самборі — Чухрай, «Отак», у Сокалі «Такт», трикотажні машинні вироби та гачковані сс. Милосердя у Переворську (Пшеворськ, тепер — РП) та ін.

Механізоване виробництво було налагоджене досить добре (моталки, панчішні машини механізовані й для ручного в'язання, плоскі в'язальні машини з обрізкою 8/80, 7/70, 7/50, 9/70 [14], машини до прасування, машини системи «INVISIBLE», «SZUBERT», «ZALCER», «IDEAL», «KORONA», «RACHEL», «JANWART», швейне обладнання, машини до збивання вовни та ін.). На фабриках був поділ праці за специфікою виконання трикотажних операцій, що свідчить про фаховий підхід у виготовленні в'язаних виробів та значний поступ у вишколі кваліфікованих кадрів: в'язальниця, снувальниця, перемотувальниця, намотувальниця, пресувальниця, кетлювальниця, швачка, закрійниця, штопальниця, чесальниця вовни, розтягувальниця, складальниця, формувальниця [8; 63; 71; 70] (Іл. 16). Трикотажний асортимент — найрізноманітніший: вбрання жіноче, чоловіче та дитяче (светри, блузки, камізельки, жакети, сукні, шалики, шапки, шалі), спортивний одяг з вовни, піввовни і бавовни, панчішно-шкарпеткові вироби, у декоруванні яких застосовували розмаїті візерунки та пряжу різного ґатунку й кольору.

Трикотаж в Галичині упродовж 1920—1930-х рр. розвивався у двох напрямах — у контексті європейської моди та самобутнього українського стилю.

[13] Польові матеріали автора (далі — ПМА). Записано від Мартинюк Анни Степанівни, 1916 р. н., Косів, 15.07.2004 р.

[14] Номер машини вказує на те, якої щільності можна на ній виготовити трикотажний виріб. Наприклад, чим вищий номер машини, тим тонше й делікатніше полотнище.

Українські жінки пильно стежили за тенденціями, цікавилися модними журналами, виготовляли одяг, який відповідав закордонним тогочасним вимогам та стандартам — «...кожна жінка, що розуміється на моді, не вбереться інакше, тільки так, як послідні журнали вказують» [58]. Естетиці одягу відводили важливу роль, і, незважаючи на промисловий бум, що охопив країни у повоєнний період, перевагу надавали виробам, які створювали безпосередньо на замовлення. Виготовлення вбрання вимагало більше коштів та фаховості, оскільки «...тепер кожна пані мусить вибирати крій і спосіб ушиття відповідно до її фігури...» [78]. Характерна риса моди 1920-х рр. — скромність і простота: переважає прямолінійність крою, якісний матеріал, колір та фахове виконання фасону. Спортивний стиль співіснує з більш вишуканим та жіночним, який створюється через декор та різні способи оздоблення — фалди, плісе, кльош, розмаїті кокарди, мереживо тощо. У жіночу моду входять костюми: англійські — строгі, чоловічі, артистично опрацьовані кравцем, і французькі — вільні, м'які. Кольорова гама виробів яскрава, але не криклива. Модне поєднання матерій двох ґатунків та кольорів двох відтінків: поширені зелено-сині, сріблясті та рожеві барви. Часто застосовують контрастні кольори: білий з чорним, чорний з рожевим, відтінки жовтого — від світло-бежевого до темно-золотистого [76; 89; 55]. Контраст до спрощеності в одязі — велика кількість прикрас.

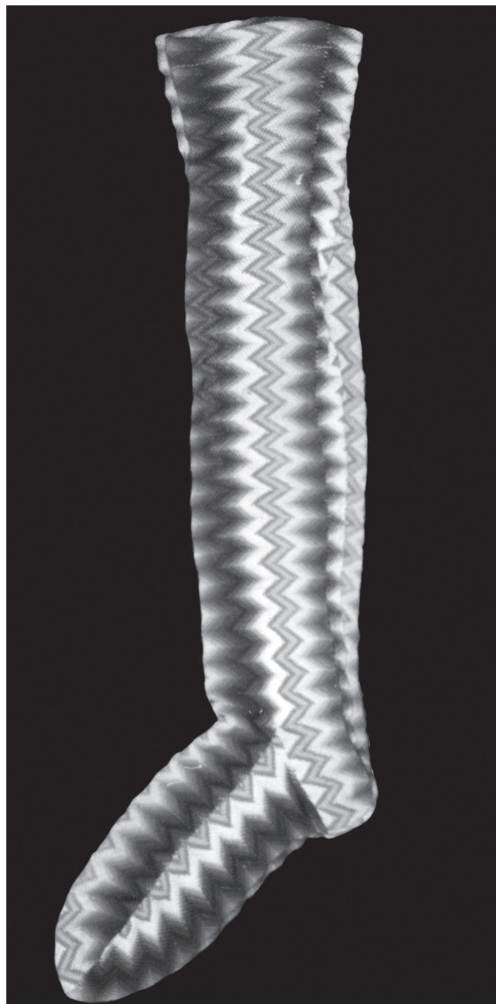
У жіночому вбранні форма і матеріал змінювалися не лише на вимогу гігієни чи естетики, а «...передовсім, щоби повинуватись всевладній повелительці — моді» [48]. Відколи кравецтво почали трактувати по-мистецьки, на теренах Східної Галичини виник новий напрям, що отримав назву «моделювання». Значний вплив на моду мали мистецькі напрями та стилі — «кубізм», «абстракціонізм», «ар деко», оскільки зв'язок між «...модою а мистецтвом є дуже тісний. Мистецтво творить нові форми... мода їх популяризує» [51].

Особливо це проявилося у нових конструктивних формах одягу 1920—1930-х рр., а також у застосуванні та популяризації нових матеріалів, трикотажу зокрема. Важливим у виникненні та розвитку нових форм і матеріалів цього періоду є поділ одягу на ранковий, пополудневий і вечірній, а також на одяг конкретного призначення (спортивний, купелевий, відпочинковий тощо). В'язані вироби з волічки стають такими ж популярними, як і кравецькі моделі і навіть конкурують з ними. Це пов'язано з тим, що «трикотові» дешеві й практичні: вони добре зберігають форму, мають хороший зовнішній вигляд, не мнуться та тривкі у носінні. Зазвичай їх використовували під час подорожей, для занять спортом, у повсякденному ужитку, тонкі й ажурні трикотажні полотна — для святкового вбрання. Для більшої пружності до вовни чи шовку додавали еластичну нитку, що підкреслювало силует. Модний натуральний і штучний шовковий трикотаж («трикотин»), який з'явився на початку 1930-х рр.: з нього виготовляли блузки модної на той час довжини «до стегон» у яскравих та насичених кольорах. Від 1939 р. на заміну трикотину приходить міцніший та еластичніший нейлон. Новинкою — «криком моди» — став вовняний трикотаж у поєднанні з люрексовою ниткою та «золотим» декором.



Іл. 18. Жіночий трикотажний костюм: спідниця та «ґарсонка», 1930-ті рр., ангорова вовна, в'язання спицями (опубліковано: Нова Хата)

У 1920—1930-ті рр. сформувалися основні типологічні групи та типи трикотажного одягу. У другій половині 1920-х рр. модною частиною гардеробу української жінки стала вовняна сукня: цей матеріал, практичний у щоденному вжитку й у всі пори року, надавався для створення моделей різних стилів та напрямів [79; 52]. Джемперові («*jumper*'*ові*»)



Іл. 19. Дитяча панчоха, 1910-ті рр., Чернівці; бавовна, фабричний (мануфактурний) трикотаж, інв. № ЕП-20270, Музей етнографії та художнього промислу у Львові. Публікується вперше

сукні — з заниженою талією, практично по лінії стегон, з напуском, — підкреслювали жіночність. Трикотажні полотна поширені у виготовленні асортименту літніх суконь. Поряд з фабричним трикотажем в осінньо-зимовий сезон користуються попитом в'язані вручну спицями або гачком сукні: мають особливо гарний вигляд, імітуючи тканину. Їх вив'язували з тонкої волічки на тонких спицях щільним переплетенням, що, звичайно, вимагало багато часу і було копіткою працею. У зимовому сезоні модні також пополудневі плаття у спортивному стилі — з тонкої вовни (анґори) чи м'якого шовку, які доповнювали джемперами яскравих кольорів, «камізельками» (Іл. 17; Іл. 18).

На початку 30-х рр. XX ст. в'язані вироби особливо модні. Вовну та іншу пряжу застосовують у виготовленні одягу різноманітного асортименту та призначення: м'який еластичний матеріал — трикотаж найкраще втілював модні креативні ідеї. Попитом користуються в'язані на спицях жіночі костюми (поєднання спідниць, блуз, джемперів, безрукавок, жакетів) та вечірні сукні. Однак це вже вироби не з об'ємної вовни, а зі шовку (натурального чи штучного) або тонкої нитяної пряжі. Блузки шиють з трикотажних матеріалів: різноманітні смугасті у контрастних кольорах, поєднання однотонних і смугастих тканин у поперечні та поздовжні смуги, що надавали будь-якій фігурі витонченості та стрункості. Доповнювали їх декоративними шаликами, зав'язками навколо горловини, комірцями, манжетами, пелеринками тощо. Вироби у спортивному стилі оздоблювали декоративними ґудзиками з дерева або шкіри у формі автомобільних коліс чи футбольного м'яча. Новинка декору — порцелянові чи скляні перли, які вплітали разом з ниткою, підкреслюючи візерунок та структуру в'язаного полотнища.

Панчохи, які, власне, і посприяли розвою трикотажу, залишалися однією з найважливіших складових жіночого костюма першої пол. XX ст. [65; 66]. Вкорочення довжини плаття акцентувало увагу на художньо-стильовому вирішенні панчішного асортименту, який виробляли з міцної вовни, бавовни, дорожчі — з шовку. Використання від поч. XX ст. штучного шовку замість справжнього здешевило панчохи, а відповідно, зробило доступнішими широкому загалу. Поява панчіх — важливий крок у демократизації жіночого костюма та подальшого його розвитку.

Колір і фактура панчішних виробів були пов'язані з модними тенденціями та напрямами. Іноземні куратори моди вдаються до новацій та хитрощів: німецькі косметологи вигадали для літнього сезону панчохи, які не рвуться, — «рідкі панчохи». Спеціальну рідину наносили на ногу, що створювало ефект панчохи. Ще один варіант «фальшивої» панчохи: на тильній частині ноги чорним олівцем малювали вертикальну смугу, яка імітувала панчішний шов. Цікавою новинкою стали тоненькі шовкові панчохи, на яких золотою ниткою гаптують обриси нігтів і пальців — ефект «босих ніг».

Уміння підбирати й допасувати їх до взуття і плаття свідчило про смак та вишуканість власниці. На початку 1920-х рр. панчохи носили того ж кольору,

що й плаття, хоча варіант — світле плаття — темні панчохи —темні туфлі теж зустрічався. У середині 20-х рр. XX ст. чорні та темні тони вийшли з ужитку, натомість модний тілесний колір — «ясні панчішки», що створювали ілюзію оголеного тіла. Панчохи виробляли різноманітних світлих відтінків — пісочного, попелястого, світло-рожевого кольорів. Це викликало спротив консервативно налаштованих кіл суспільства, які засудили «...дуже неприличну моду... наслідування голих литок» [81]. Наприкінці 1920-х рр. чорний колір повертається у моду, що знову ж таки, продиктовано модою: нога у такій панчішці виглядає стрункою і дуже елегантною [77].

Упродовж 1930-х рр. у гардеробі модниць — панчохи зі сітки золотого або срібного кольору, які одягали лише до святкового одягу. За якістю — тонкі, газові, але вже не блискучі, а матові. Якщо за технологією закордонних фабрик можна було виготовляти модні на той час панчішні вироби, де лицева гладка сторона була всередині, а матова — зовні, то жінки західних теренів України одягали звичайні панчохи «навиворіт», таким чином дотримуючись модних європейських тенденцій. Така панчоха краще прилягала до ноги та видовжувала її лінію. Окрім відповідності барви до взуття панчохи мали збігатися з кольоровою гамою вбрання: до вечірніх темних суконь носили, як це було прийнято на той час, вироби темного кольору, до світлих — ясного, під колір фітоморфних мотивів на одязі — у ніжно-молочних відтінках. У 20-х рр. XX ст. внаслідок поширення занять спортом популярними стають шкарпетки.

Попит на панчішно-шкарпетковий асортимент удосконалив трикотаж на українських землях у 1920—1930-х роках. Професійний підхід до справи, механізація виробничого процесу та наслідування моди уможливили виготовлення якісних виробів, які користувалися попитом не тільки серед місцевого споживача, а й за кордоном. Підтвердженням цього є перелік продукції фабрики Райзеля в Коломиї (кін. 1920-х рр.): «патенти» на машинах № 9 і № 10; панчохи жіночі звичайні № 13—15; панчохи жіночі бавовняні з подвійною стопою 24/1; панчохи жіночі з подвійною стопою 32/1 на 176 голок; жіночі панчохи з пряжі різного ґатунку; кольоровий патент у клітинку № 9 і № 10; шкарпетки кольорові; шкарпетки бавовняні однотонні, виготовлені на машинах «INVISIBLE» з перекручуванням нитки; шкарпетки у кольорові смуги на машинах різних систем з перекручуванням нитки в клітинку, в круглі смуги; тонкі шкарпетки «flor» (флор) з подвійною стопою; шкарпетки шовкові однотонні; шкарпетки у поздовжні смуги на машині «EXACT»; шкарпетки у кольорові смуги № 14; шкарпетки у цятки на машинах «SZUBERT», «ZALCER» або «IDEAL» з бавовни у три нитки, з шовку; панчохи жіночі «flor» на машинах системи «KORONA»; панчохи зі штучного шовку. Усього в переліку 24 найменування [8; 9]. Незважаючи на наявність місцевого джерела сировини, пряжа (вовняна, бавовняна, штучний шовк, другосортна) здебільшого була предметом імпорту, переважно з Польщі, Англії [10; 3; 2] (Іл. 19).



Іл. 20. Рукавиці жіночі «пальчата», 1930-ті рр., с. Пістинь Косівського р-ну Івано-Франківської обл., вовна, в'язання спицями, інв. № О-3135, Косовський музей народного мистецтва Гуцульщини

На розвиток професійного трикотажу 1920—1930-х рр. вплинуло пропагування спорту, зокрема плавання та тенісу, а також культу здорового гарного тіла: фізичне виховання стало ще однією складовою жіночої емансипації, «нового поняття про жінку» [74; 49; 85]. Ще на поч. XX ст. одяг для купання був незручним: широкополі капелюхи, штанці з фальбанами і мереживом, ліфи, панчохи, плащі-накидки, які повністю прикривали тіло. У 20-х рр. XX ст. відбулася диференціація купального вбрання — для занять спортом і відпочинку. Особливих оздоблень та декору у спортивному купальнику не застосовували, оскільки він виконував виключно утилітарну функцію. Тож з модою на засмагу купальний кос-

тюм зменшує свої об'єми та пропорції, поступово набираючи вигляду сучасного купальника. Нова еластична пряжа, зазвичай, каучук з шовком, бавовною або віскозою, дала можливість створити купальний костюм, що щільно облягав тіло і в мокрому вигляді не втрачав форми: «...мусимо мати купелевий одяг. Це дуже необхідна частина нашої гардероби, а купіль в сорочці є непростимим гріхом проти моди й естетики» [49]. Відпочинкові купальні комплекти, які за силуетом і оздобленням відповідали модним тенденціям, складалися з кількох частин: ліф, трусики, суцільний ліф з трусиками, пелеринка, плащик-накидка, штанці. Їх комбінували у різних варіантах, завершували ансамбль головними уборами, торбинками, біжутерією. Колористична гама обмежена — переважали біло-сині кольори та їх відтінки. Декор створювали розмаїті окантовки контрастного до основного полотна кольору, вишиті монограми, поєднання тканин кількох кольорів в одному виробі, скомпонованих по-різному у вигляді асиметричної композиції, моно композиції, вузенькі паски, клапани тощо.

Особливо популярний наприкінці 1920-х рр. активний зимовий вид спорту — лещатарство, де одяг повинен бути теплим, пластичним, м'яким та зручним. Саме цим критеріям відповідали в'язані вироби з вовни — різноманітні светри, пуловери, шкарпетки, гетри, рукавиці, головні убори та шарфи. Невід'ємною частиною жіночого відпочинкового гардеробу у цей період стають брюки. Спідниці одягали значно рідше, переважно для прогулянок. Тож у зимовому одязі зустрічається багато суперечностей: довгі сукні чергуються з «широкими штанами лещатарок, а...капелюшки із яркими вовняними шапками» [75]. Часописи мод подають варіанти поєднання складових лещатарського костюма та можливості їх декору, орієнтуючись на європейські тенденції. Оскільки лещатарський одяговий комплект був дорогим, більшість жінок виготовляла та компонувала його власними силами. Брюки і куртки переробляли зі старих речей, а всілякі доповнення вив'язували з вовни власноруч. Теплий светер чи пуловер зазвичай мала кожна жінка у кольоровій гамі під колір костюма. Це були однотонні светри різноманітної «грубої» в'язки з високим коміром-гольфом, а також кольорові — з ромбовидним («аргіл»[15]), об'ємним візерунком, жакардовим узором, у пасочки. До них, як доповнення, «виплітали» шарфи у модних яскравих кольорах.

Для більшої декоративності костюма замість спортивних шкарпеток вбирали гуцульські традиційні капчури, які відживляли одяг яскравим кольором та химерним барвистим візерунком. Використання автентичних народних виробів та мотивів у декорі «модного» вбрання вказує на одну з тенденцій 20—30-х рр. XX ст.: вплив народного мистецтва на моду. Саме в лещатарському костюмі знайшли застосування поліхромні гуцульські візерунки. Лещатарське вбрання надавалося до таких своєрідних модифікацій. Тут можна використати в'язаний пояс, капчури, кольорову шапочку-клепаню, а штани і куртку декорувати кольоровою вовною, кут асами, китицями-дармовисами. Яскравий акцент у лещатарському костюмі на тлі білого мерехтливого снігу — шапочки та шалики з гуцульським орнаментом «пташки» або «оленики».

Оригінальною частиною гардеробу 1920—1930-х рр. стали трикотажні комплекти, які складалися з головних уборів (шапки, берети) та доповнень (шарфи, рукавиці, декоративні манжети, комірці, паски) у різних поєднаннях. Для зимового варіанту в'язали шапки, шарфи, рукавиці, шкарпетки чи гетри у спортивному стилі — в одному кольорі або у поліхромній гамі. У декорі використовували фактурний (технічний) орнамент, якого досягали головно переплетенням, а також кольоровий — методом перекручування пряжі кількох кольорів в одному ряду (жакард, аргіл), смугами та їх поєднанням. Жіночі шапочки «фантазійного» стилю мали розмаїті форми завдяки стягуванню, загортанню, перекручуванню основного полотнища виробу. Оздоблювали такі головні убори кутасиками різних розмірів, в'язаними гачком квітами, об'ємними «гульками», валиками тощо.

Шалики вив'язували спицями, гачком і на машинах з бавовни, вовни та волічки: однотонні — візерунок утворювався технологічною фактурою, і ко-

[15] *Аргіл, арґайл* (шотл. Argil — ім'я шотландського клану Кампбел у графстві Арґайл) — візерунок з різнокольорових ромбовидних мотивів однакового розміру, які перехрещені діагональними лініями. Вив'язували на *гольфах*, *джемперах*, *шарфах*, *панчішних* виробах спочатку вручну, а з появою спеціального обладнання для в'язання — на машинах. На *светрах* А. розміщують зазвичай спереду. Особливо модний у 20—30-ті рр. XX ст. в Америці, згодом — у Західній Європі внаслідок популяризації спорту.

льорові орнаментовані. Часто в одному виробі поєднували декілька переплетень («лицеві», «виворітні», «ажур», «жакард»), чим досягали оригінальних ефектів: контраст, що підсилювався фактурою пряжі, поєднання щільного та ажурного переплетення тощо. Шарфи доповнювали спортивно-відпочинковий одяг, а в'язані вироби контрастних кольорів — квадратні, У-подібні та вирізи «каре» в платтях, блузах, джемперах. Різновидом шалевидних трикотажних виробів були розмаїті хустинки-апашки, манишки, шалі.

Модний аксесуар — рукавички, художні особливості яких залежали від їхнього призначення, — виготовляли з різноманітних матеріалів і переплетеннями. На щодень та для занять зимовими видами спорту в'язали з грубої вовни або волічки різних кольорів. Часто носили автентичні гуцульські в'язані вироби, зокрема рукавиці, які популяризувалися у міському костюмі 1920—1930-х рр. (Іл. 20). Для декору використовували геометричний та стилізований фітоморфний орнамент, смужки. Натомість в ансамблях святкового призначення модним акцентом стали ажурні рукавички — на п'ять пальців і «мітенки»[16], довжина яких коливалася від кістки до ліктя. Для особливих подій в'язані рукавички оздоблювали тасьмами, камінцями, квітками та ін.

Упродовж 1920—1930-х рр. з появою нових текстильних матеріалів та впливом модних тенденцій відбулися зміни в натільній білизні — ...«воно [білля] мусить іти крок у крок з її (моди. — *О. К.*) забаганками» [54]. Білизняні вироби поєднали в собі функціональність, практичність, зручність, елегантність та естетичність. До суконь, довжина яких щораз вкорочувалася, білизна ретельно допасовувалась: комбінації ставали коротшими, ліфи набували форм, наближених до сучасних. На зиму пропонують теплу білизну, але в жодному разі не з трикотажних тканин, які потовщують лінію жіночої фігури: теплі барханові штанці та об'ємні «гальки» (комбінації, натільні сорочки. — *О. К.*) — в минулому. Нові трикотажні полотна дають змогу створювати теплі й тонкі одночасно за структурою вироби спідньої білизни. Наприклад, по теплих вовняних «реформах» (трусиках. — *О. К.*) зі шовковою лицевою стороною легко ковзала сукня, а теплий виворіт не пропускав холоду. З таких тканин виготовляли сорочки, хоча з погляду гігієни такий трикотин мав низьку гігроскопічність. Недоліком трикотажної білизни було значне розтягування — вона ставала довшою і вужчою.

Багато уваги приділяли оздобленню жіночої білизни. Її виготовляли з різноманітних матеріалів не тільки у традиційному білому кольорі, а й у кремових, бузкових, рожевих, цикламенових відтінках [60], прикрашаючи тасьмами, призбируванням, декоративними складками, застібками, особливо — мереживом різного ґатунку. Власне у 20—30-х рр. XX ст. мереживні оздоблення, як і вироби, стали доступними не тільки заможним людям, а й мешканцям містечок та сіл [69].

Залишаючи поза увагою деякі реґіональні відмінності розвитку трикотажного виробництва на території України, в'язаний асортимент став новим явищем у текстильній галузі і важливою частиною гардеробу наприкінці XIX — у першій третині XX ст. Після 1939 р. відбулися суттєві зміни у політичному устрої українських земель, що вплинуло і на трикотаж. На той час на тих територіях, які входили до складу Радянського Союзу, трикотажні фабрики працювали вже від початку 1920-х рр. Приватні майстерні та дрібні мануфактури, які функціонували на теренах Східної Галичини, націоналізували і об'єднали в артілі або на їх базі відкрили фабрики. Розпочався новий етап розвитку трикотажного виробництва в Україні — у контексті текстильної та легкої промисловості УРСР і СРСР: фабричний асортимент, Будинки моделей, експериментальні цехи, творчість художників-модельєрів т. ін.

[16] *Мітенка* (від. фр. Moitié — половина) — сітчаста рукавичка зі шовкової, бавовняної або волічкової пряжі, що по довжині сягала ліктя, але тільки наполовину прикривала долоню, інколи — великий палець. Популярний аксесуар святкового одягу XIX — пер. третини XX ст.

1. ДАІФО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 1728.
2. ДАІФО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 969.
3. ДАІФО. — Ф. 2. — Оп. 2. — Спр. 751.
4. ДАІФО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 1183.
5. ДАІФО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 970.
6. ДАІФО. — Ф. 2. — Оп. 6. — Спр. 391.
7. ДАІФО. — Ф. 262. — Оп. 1. — Спр. 333.
8. ДАІФО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 348.
9. ДАІФО. — Ф. 2. — Оп. 2. — Спр. 716.
10. ДАІФО. — Ф. 2. — Оп. 6. — Спр. 62.
11. ДАІФО. — Р. 845. — Оп. 2. — Спр. 15. — 25 а.
12. ДАІФО. — Р. 845. — Оп. 2. — Спр. 16. — 42 а.
13. ДАІФО. — Р. 845. — Оп. 2.— Спр. 22. — 12 а.
14. ДАІФО. — Р. 845. — Оп. 2.— Спр. 31. — 41 а.

15. ДАІФО. — Ф. 2. — Оп. 6. — Спр. 624.
16. ДАІФО. — Ф. 262. — Оп. 1. — Спр. 348.
17. ДАЧО. — Ф. 118. — Оп. 5. — Спр. 4294.
18. ДАЧО. — Ф. 118. — Оп. 3. — Спр. 7708.
19. ДАЧО. — Ф. 118. — Оп. 3. — Спр. 5167.
20. ДАЧО. — Ф. 43. — Оп. 1. — Спр. 7833.
21. ДАЧО. — Ф. 43. — Оп. 1. — Спр. 7105.
22. ДАЧО. — Ф. 38. — Оп. 1. — Спр. 5998.
23. ДАЧО. — Ф. 1 — Оп. 1. — Спр. 73.
24. ЦДІАУЛ. — Ф. 165. — Оп. 4. — Спр. 45. — 19 а.
25. ЦДІАУЛ. — Ф. 165. — Оп. 9. — Спр. 101.
26. ЦДІАУЛ. — Ф. 165. — Оп. 9. — Спр. 118.
27. ЦДІАУЛ. — Ф. 165. — Оп. 4. — Спр. 238.
28. ЦДІАУЛ. — Ф. 165. — Оп. 4. — Спр. 240. — 122 а.
29. ЦДІАУЛ. — Ф. 178. — Оп. 2. — Спр. 135.
30. ЦДІАУЛ. — Ф. 178. — Оп. 4. — Спр. 14. — 9 а.
31. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 1989. — 3 а.
32. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 886. — 29 а.
33. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 2578.
34. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 456. — 27 а.
35. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 1510. — 25 а.
36. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 1509. — 22 а.
37. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 195. — 27 а.
38. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 1988. — 1—28 а.
39. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 1704. — 29 а.
40. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 1706. — 1—44 а.
41. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 2569. — 2 а.
42. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 263. — 148 а.
43. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 268. — 62 а.
44. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 267. — 66 а.
45. ЦДІАУЛ. — Ф. 179. — Оп. 4. — Спр. 2748. — 22 а.
46. ЦДІАУЛ. — Ф. 835. — Оп. 1. — Спр. 430.
47. ЦДІАУЛ. — Ф. 835. — Оп. 1. — Спр. 424.
48. *Білевич І.* Про моду / Білевич І. // Нова Хата. — 1930. — Ч. 11. — С. 19.
49. Білий спорт // Нова Хата. — 1928. — Ч. 6. — С. 7.
50. *Бревко С.* Трикотарський підручник / Бревко С., Крушельницька Л. — Львів : Вовна, 1937. — 48 с.
51. *Вальницька С.* Психольогія моди / Вальницька С. // Нова Хата. — 1929. — Ч. 13. — С. 10—11.
52. Весняна мода // Нова Хата. — 1929. — Ч. 3. — С. 11.
53. *Вільшанецька В.* Повиставові міркування / Вільшанецька В. // Нова Хата. — 1931. — Ч. 6. — С. 6.
54. Дещо про білля // Нова Хата. — 1937. — Ч. 3. — С. 11.
55. Дещо про моду // Нова Хата. — 1927. — Ч. 2. — С. 8.
56. *Дзеконьска-Козловска А.* Женская мода XX века / Дзеконьска-Козловска А. — М. : Легкая индустрия, 1977. — С. 15—120.
57. Жіноча спілка промислова «Труд» // Календар товариства «Просвіта» на 1908 рік. — 1907.
58. Зовнішній вид жінки за кордоном і в нас // Нова Хата. — 1928. — Ч. 10. — С. 8.
59. Искусство Одеваться. — № 1. — 1928. — С. 3.
60. Карнавал іде. Білля // Нова Хата. — 1937. — Ч. 1. — С. 7.
61. *Кибалова Л.* Иллюстрированная Энциклопедия Моды / Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. — Прага : Артия, 1988. — С. 286, 293.
62. *Кісь Я.* Промисловість Львова у період феодалізму (XIII—XIX ст.) / Кісь Я. — Львів : В-во Львівського ун-ту, 1968. — С. 104.
63. *Козакевич О.* Косів — осередок в'язання XX ст. / Козакевич О. // Мистецтвознавство'05. — 2005.— С. 79—87.
64. *Козакевич О.* Бойківські в'язані вироби та мереживо кінця XIX — XX століття: локальні та художні особливості / Козакевич О. // Бойківщина. — Т. 3. — Дрогобич : Коло, 2007. — С. 441—447.
65. *Козакевич О.* Вплив соціально-політичних явищ на розвиток та формування української моди (в контексті історії західноєвропейського костюма) / Козакевич О. // Народознавчі зошити. — 2002. — № 1—2. — С. 146—153.
66. *Козакевич О.* Джерела формування українського в'язання у загальноєвропейському контексті / Козакевич О. // Вісник ХДАДМ. — 2004. — Вип. 5. — С. 26—38.
67. *Козакевич О.* Косівщина — осередок в'язання XX ст. / Козакевич О. // Праці наукового товариства ім. Шевченка. Краєзнавство. — Т. II. — Косів, 2006. — С. 270—280.
68. *Козакевич О.* Осередки фахової освіти в Східній Галичині кінця XIX — першої третини XX ст..: в'язання / Козакевич О. // Народознавчі зошити. — 2009. — № 3—4. — С. 374—383.
69. *Козакевич О.* Трикотаж Східної Галичини 20—30-х рр. XX ст.: мода в період між двома світовими війнами / Козакевич О. // Вісник ЛАМ. — 2003. — № 14.— С. 188—189.
70. *Козакевич О.* Осередки трикотажного виробництва: Львів (кін. XIX — перша третина XX ст.) / Козакевич О. // Мистецтвознавство'11. — Львів, 2011. — С. 89—100.
71. *Козакевич О.* Осередки трикотажного виробництва: Івано-Франківщина / Козакевич О. // Мистецтвознавство'10. — 2010. — С. 79—92.
72. *Козакевич О.* Ліга промислової допомоги: основні напрями діяльності (за матеріалами першої третини XX ст.) / Козакевич О. // Мистецтвознавство'12. — 2012. — С. 107—118.
73. *Колосова В.* Климентій Зиновієв / Колосова В. — К. : Наукова думка, 1964. — С. 83.
74. *Которн Н.* История моды в XX веке / Которн Н. — М. : Тривиум, 1998. — 175 с.
75. Мода зимою // Нова Хата.— 1932. — Ч. 2. — С. 18.

76. Мода на весну // Нова Хата. — 1927. — Ч. 4. — С. 9.
77. Модні новинки // Нова Хата. — 1929. — Ч. 2. — С. 8.
78. Нова Хата. — 1926. — Ч. 6. — С. 9.
79. Нова Хата. — 1928. — Ч. 3. — С. 9.
80. Нова Хата. — 1933. — Ч. 12. — С. 8.
81. *Новакова М.* Панчішинки // Нова Хата. — 1927. — Ч. 3. — С. 8.
82. Перша українська жіноча фахово-доповнююча школа середнього типу // Нова Хата. — 1929. — Ч. 7. — С. 7.
83. По виставці українського народного мистецтва в Данцігу // Нова Хата. — 1931. — Ч. 9. — С. 2—3.
84. Праця жінок // Жіноче діло. — 1912. — Ч. 4. — С. 2—3.
85. Про жіночий спорт // Нова Хата.— 1926. — Ч. 9. — С. 1—2.
86. *Тканко З.* Моделювання костюма в Україні XX століття / Тканко З., Коровицький О. — Львів : Брати Сиротинські і К, 2000. — С. 15—17.
87. *Цимбалюк О.* «Труд» — жіноча кравецька школа / Цимбалюк О. — Львів : БаК, 1998. — 56 с.
88. *Чижович С.* Кустарно-промислова кооперація Великої України / Чижович С. // Нова Хата. — 1928. — Ч. 10. — С. 7—8.
89. Що є тепер модне? // Нова Хата. — 1927. — Ч. 5. — С. 8.
90. *Banach A.* O modzie XX wieku / Banach A. — Warszawa : PIW, 1957. — S. 59.
91. *Baranowski M.* O nauce gospodarstwa domowego w szkołach żenskich / Baranowski M. — Lwów, 1891. — 54 s.
92. *Charewiczowa L.* Lwowskie organizacje zawodowe za czasów Polski Przedrozbiorowej / Charewiczowa L. — Lwów, 1929. — С. 90, 92.
93. *Dubuisson M.* La bonneterie de Moyen-Age / Dubuisson M. // BBNC. — 1969. — Vol. 52. — № 1—2. — P. 38.
94. *Loziński W.* Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku / Loziński W. — Lwów, 1902. — S. 327.
95. *Merunowicz T.* Opieka kraju nad szkolnictwem przemysłowym w Galicyi / Merunowicz T. — Lwów, 1887. — S. 70.
96. *Sieradzka A.* Artysci i krawcy. Moda Art Deco / Sieradzka A. — Warszawa : PWN, 1993. — S. 35, 37.
97. Sprawozdanie szkoły przemysłowej we Lwowie. — Lwów, 1894. — S. 30.
98. Sprawozdanie z działalności «Ligi Pomocy przemysłowej»za czas od 15 wrzesnia 1907 do 15 sierpnia 1909. — Lwów, 1908.
99. *Turnau I.* Historia dziewiarstwa europejskiego do początku XIX wieku / Turnau I. — Wrocław ; Warszawa : WPAN, 1979. — S. 106.
100. *Wierzbicki L.* Szkołe ludowe połączone z warstatami cwiczeń rękodzielniczych / Wierzbicki L. — Lwów, 1899. — 38 s.
101. Wystawa prac uczniów i uczenic c. k. szkoły dla przemysłu artystycznego we Lwowie // Czasopismo techniczne. — 1887. — № 11. — S. 130.

Olena Kozakevych

ON PROFESSIONAL HOSIERY IN GALICIA AT THE LATE XIX AND THE FIRST THIRD PART XX cc.: TENDENCIES OF DEVELOPMENT, CENTRES, ASSORTMENT, ARTISTIC PECULIARITIES.

In the article have been considered some peculiarities in the development of Galician professional hosiery at the late XIX and the first third part XX cc. General tendencies have been defined with characteristics of productive centres and analysis of hosiery assortment and its art-stylistic features. The evolvement of hosiery industry along the Western Ukrainian territories has been marked in the contents of European impacts and interrelations with regional trraditions. Quality of production, typological structure and aesthetical finishing in décor of artifacts has proven quite high level of professional hosiery in Galicia at the late XIX and the first third part XX cc.

Keywords: hosiery, professional, artistic, education, workshops, assortment, exhibitions, ornament, décor.

Олена Козакевич

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ТРИКОТАЖ В ГАЛИЧИНЕ КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX вв.: ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ, ЦЕНТРЫ, АССОРТИМЕНТ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

В статье рассмотрены особенности развития профессионального трикотажа в Галичине конца XIX — первой трети XX вв. Обозначены основные тенденции, дана характеристика центров производства, проанализированы трикотажный ассортимент и его художественно-стилистические особенности. Отмечено, что на западноукраинских землях трикотажное производство эволюционировало в контексте европейских влияний, во взаимосвязи с региональными особенностями. Качество изготовления, типологическая структура и эстетическое решение в декорировании изделий свидетельствует о высоком уровне профессионального трикотажа в Галичине конца XIX — первой трети XX вв.

Ключевые слова: трикотаж, профессиональный, художественный, образование, мастерские, ассортимент, выставки, орнамент, декор.



Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО

ТИПОЛОГІЯ ЗБРОЇ НА ГУЦУЛЬЩИНІ (ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ)

Виходячи з функціональних груп: рушниць-крісів, пістолів, топірців-барток, ножів автор доводить художню особливість кожної в хронологічних та регіональних межах. Визначено особливості класифікації та типології гуцульської зброї.

Ключові слова: зброя, мистецтво, зброєзнавство, типологія, функція, форма.

Спадщина народного мистецтва на Гуцульщині демонструє контамінаційний аспект сакральності і зброї. У своїй роботі «Цілісність і системність» І. Блауберг виділяв такий ряд змістових ознак, що характеризують внутрішні властивості системних об'єктів: організація; взаємодія; інтеграція; цілісність; елемент; структура і т. д. [1, с. 18]. Більшість із наведених ознак без вагань можна застосувати до характеристик технологічної організації зброї. Сам принцип системності, тотожний поняттю цілісності, поширюється сьогодні на найрізноманітніші сфери знань. Він є невід'ємною властивістю художньої мови твору зброярства, та особливо традиційного мистецтва; кожний його об'єкт несе в собі певним чином організований ансамбль обрядових, ритуальних та сакральних значень.

Вирішуючи актуальну проблему класифікації та типології гуцульської зброї, в процесі аналізу ми виділимо деякі виключно сталі елементарні схеми, які виступають своєрідними архетипами її побудови.

Варто зазначити, що типологічна диференціація взагалі є одним з найскладніших питань серед досліджень будь-якої з тем декоративно-ужиткового мистецтва. «Типологія — це своєрідна теоретична основа для дослідження художніх творів, ключ до розуміння їх декоративних засад і естетичної природи», — підсумовує М. Станкевич [11, с. 177]. Найважливішим її питанням є виділення ознаки чи комплексу ознак, а в принципі відбору, з точки зору приналежності до різних категорій, функціональної, естетичної, міфологічної, філософської та інших, — відображення багатогранності гуцульської зброї як важливої частки українського декоративно-прикладного мистецтва.

Спробу наукового вивчення зброї в Українських Карпатах розпочинає В. Шухевич своєю монографією «Гуцульщина» (1899—1908), де у розділі «Стрілецтво» автор описує основні знайдені ним екземпляри рушниць, ножів, їх конструктивні частини за гуцульською термінологією, наводить приклади обрядової магії при полюванні та описує найпоширеніші пастки на звірів [14]. У контексті мистецтва про специфіку металевих виробів Карпат знайдемо у П. Жолтовського [2], Л. Сухої [12], М. Станкевича [11, с. 413—427], які розглядають системи та техніки декорування зброї серед інших предметів, не беручи до уваги конструктивних її особливос-

тей, що мають певний вплив на розміщення структури декору.

Предметом нашої уваги є зброя, яка на Гуцульщині є не лише знаряддям нападу та захисту, як часто їй приписують, а й обов'язковим елементом костюма, хатнього інтер'єру, атрибутом у побуті та символом доблесті й заможності господаря.

Гуцульську зброю ми виділили з загальної кількості матеріальних об'єктів українського декоративно-прикладного мистецтва. Інтерес до зброї в останній час посилюється, з'явилось багато статей та досліджень зі зброярської тематики. Розібратись у великій кількості інформації часто не можуть навіть спеціалісти-зброярі. Весь масив інформації, виключаючи псевдонауковий, може бути поділений на літературу зі зброєзнавства археологічного, мистецтвознавчі роботи й ілюстровані альбоми, каталоги виставок, етнографічні статті та роботи за технічними особливостями й конструкціями зброї. При цьому кожна з перерахованих категорій користується своєю достатньо вільною термінологією. Через недомовленості щодо термінології часто трапляється багато казусів та розходжень між зброєзнавством археологічним, історичним, технічним, мистецтвознавчим, як і іншими його видами. З огляду на це ми вважаємо за необхідність зупинитись на типології гуцульської зброї.

Кожна класифікація, фактично, є службовим групуванням, тобто класифікацією прикладного додаткового засобу, і вигідна лише при одній конкретні галузі зброєзнавства. Тільки історичне, археологічне та технічне зброєзнавство мають напрацьовані та встановлені класифікації. Причому, коли ми говоримо про археологічну класифікацію зброї, ми повинні мати на увазі не класифікацію як таку, а розгорнуту типологію.

Наведемо приклади існуючих класифікацій та типологій. Дослідження історичної класифікації зброї знайдемо у І. Крип'якевича в «Історії українського війська». У розділі «Зброя й бойові формації» він охоронну зброю поділяє на оборонну та «зачіпну», тобто наступальну. До оборонної, у свою чергу, відносить броню, панцир, кольчугу, кирис, шолом і щит. До зачіпної — спис, меч, шаблю, сокири, лук зі стрілами, куща [5, с. 24—28, 145—146]. У наступних розділах, по ходу військової історії, додаються «воєнні машини»: самостріл, праща, порок, таран [5, с. 75—78]. З розвитком артилерії гармати поділяються на тарасниці, фоглєр, гуфниці, бомбарди, шрубниці, шротівниці, шарфмиці, василиски, співачки, солові, картавни, нотшлянги, серпантини, фальконі та інші [5, с. 147—150]. Деякі назви типів гармат, як «харчівниця», втратили своє визначення ще 100 років тому. Про рушниці І. Крип'якевич розповідає, що в XV ст. вони називались пищалі і поділялись на ручні та гаківниці. В сер. XVI ст. з'являються аркебузи, які також звались гаркебузами. А в сер. XVII ст. в Україні поширились мушкети. [5, с. 152—155]. Цінність цього дослідження полягає у тому, що автор проводить класифікацію типів, які побутували в Україні, зберігаючи їх автентичні назви, проте саме тому й важко користуватись цією автентикою для аналізу зброї у різні історичні періоди.

Також на основі історичних періодів пропонує класифікацію ручної вогнепальної зброї А. Жук [3; 4]. Його класифікація починається з початків «використання пороху для метання снарядів» і завершується «нашим часом», розбита на п'ять етапів. Перший етап науковець датує XIV ст. і називає його початком використання пороху для метання снарядів, другий — XVI ст. — поява кременевих замків, далі — поч. XIX ст. — поява ударних капсулів, кін. XIX ст. — поява бездимного пороху, і 1940 рр. — поява патронів зменшеної потужності. Саме гносеологічне дерево є досить відносним та характеризує розвиток ручної вогнепальної зброї досить приблизно.

У галузі військового мистецтва є класифікація за К. Асмоловим. Вона передбачає виділення дев'яти типів холодної та метальної зброї [13, с. 553]. Перший з блукаючою бойовою частиною. Варто зазначити, що під бойовою частиною мається на увазі та конкретна частина зброї, якою наноситься удар у даний момент. Якщо у більшості інших типів зброї бойова частина — це наконечник, лезо і т. п. — виділена, то у шестиперів та палок, що відносяться до цього класу, нею може бути будь-яка частина зброї. Другий тип — ударна зброя, центр її ваги переміщений на віддалений кінець, а ударна частина переважно не має лезової заточки. Сюди відносяться різноманітні види молотів, дубинок. Третій тип — зброя з боковим вістрям. Його бокова час-

тина винесена в бік від вертикальної осі зброї та розташована під кутом до неї. Це різноманітні топірці, сокирки, серпи, гаки. Зброю з додатковим руків'ям відносять до четвертого типу. Руків'я цього типу розташоване перпендикулярно до зброї. Це різноманітні «бойові загугулени», сокири і т. п. П'ятим типом є клинкова зброя, що має чітко сформоване лезо. Цей тип, як правило, поділяють на довгу (мечі, шаблі і т. п.) та коротку (ножі, кинджали і т. п.) зброю. Шостий тип — древкова зброя. Сюди відносяться всі варіанти різноманітних наконечників на достатньо довгому древку. В самостійний підтип виділяться списи, які трактуються як древка з посиленою проколюючою здатністю. Гнучка зброя — сьомий тип. Це зброя, що має гнучку бойову частину, гнучке древко чи повністю гнучка, як ланцюги чи шнури. В самостійний підтип виділяється секційна зброя, що має одне чи декілька гнучких з'єднань. Восьмим є коротка зброя, бойова частина якої ніби рівномірно розподіляється навколо кулака. Сюди відносяться всі види кастетної зброї, а також наручна зброя, що закріплюється на руці. Останнім типом К. Асмолов називає метальну зброю, всі види якої уражають противника на відстані [13, с. 553]. Звичайно, що як і в кожній класифікації, тут ми помічаємо деякі недоліки, а саме: незрозумілим залишається, куди віднести сокири — до другої чи до четвертої групи. Й основним недоліком є те, що, маючи певний артефакт і визначивши його приналежність до того чи іншого типу, за класифікацією К. Асмолова важко прослідкувати прототипи його виникнення та можливі модифікації.

Більш цільну схему класифікації холодної зброї подає В. Попенко [6; 7]. Холодну зброю він поділяє на п'ять типів за способом ураження: ударну, рубаючу, кóлючу, рубаючо-кóлючу та метальну. Пізніше поділяє їх на технологічні підвиди: древкова, клинкова, гнучка тощо. Та виділяє з них типи матеріальних пам'яток, кожний з яких може, у свою чергу, поділятись на комбіновану та масковану зброю як вид матеріальної пам'ятки та локалізму.

Про археологічні типології можемо сказати, що загалом кожний з дослідників намагається структурувати та класифікувати певні види зброї, які досліджує у рамках виділеної ним теми та історичного періоду. Наприклад, типологічне групування кинджалів за А. Біанки [13, с. 556]. Ця методика розглядає опис 150 бронзових кинджалів Передкавказзя катакомбної культури пер. пол. II тис. до н. е. Для виділення групи рисунок кожного конкретного артефакту розбивається на елементарні геометричні фігури поперечними лініями. А зброєзнавець О. Алексєєв у дослідженні акінаків 256 артефактів поділяє на шість зон локалізації та подає схему розвитку на основі видозміни перехрестя акінаків [13, с. 557—558]. Також він виділяє 55 певних рис акінаків, як, приміром, дерев'яний чи металевий клинок, тип навершя, клинка, руків'я та рисунки орнамента, їх розміщення. Важливим є чітко зазначена кількість спостережених рис, з чого можна зробити висновки про популяризацію окремих ознак. Проте відсутність досліджень з подібними схемами та відносність у назвах, як орнамент: «очковий», «рослинний», «циркульний», не дають можливості порівняти попередній та подальший розвиток подібних мечів.

У західному зброєзнавстві широко відомими є типологія скандинавських мечів за Я. Петерсоном та мечів вікінгів за Ф. Мором [13, с. 559—561]. Проте як і в попередніх науковців, недоліком таких класифікацій є їхня вузька спеціалізація та несумісність з класифікаціями інших авторів.

У свій час Б. Колчин (радянський археолог) зробив спробу класифікувати робочі давньоруські сокири на основі їхньої форми, прив'язавши останню до функціонального призначення інструмента. Всі сокири були розділені на три групи — залежно від ширини леза. Сокири з найбільш широким лезом і великою масою — бородоподібної форми — були віднесені Б. Колчиним до розряду «теслярських». Сокири з середнім по ширині лезами класифіковані як столярно-бондарні, а з вузькими лезами приписані для лісорубів, тобто тим, хто валив ліс і колов дрова [8, с. 35]. Одеський сучасний дослідник Б. Попов доводить, що дуже складно провести межу між цими різновидами. Бо більшість сокир були на Русі універсальними й могли використовуватись як для мирного життя, так і для бою. Здається, що люди, що жили в ті часи, приблизно так і сприймали сокиру. Це був для них священний предмет, що допомагав вижити в будь-яких умовах, звідки б не виникала загроза: від голоду, холоду або з боку людини [8, с. 34].

За «ефектом енергії» поділяють зброю львівські дослідники Ю. Ситник та І. Шипайло. У дослідженні про «Аркан», розповідаючи про топірець, зазначають, що «зброя такого типу в Україні ще не досконало вивчена і класифікована». І виділяють дві групи зброї, що подібні за зовнішнім виглядом до бартки, але за бойовими ознаками відрізняються — «ефектом та протилежністю енергій». До першої групи вони відносять так звану «міфічну зброю» божеств, зброю влади, до другої — зброю звичайну [9, с. 35—42].

З усього сказаного випливає необхідність в уніфікованій класифікації, що була б придатна для використання у будь-якій галузі зброєзнавства.

Таку спробу робить сучасний російський науковець Б. Трубніков [13, с. 562]. Запропонована ним система поєднує в собі класифікацію та типологічний ряд, що полегшує роботу зі зброєю та озброєнням навіть аматору. Для зручності користування Б. Трубніков пропонує навіть варіант класифікації як пошукового алгоритму [13, с. 584—664]. Всього в його системі виділено одинадцять рівнів, чи ярусів. Перший — це клас матеріальної пам'ятки (зброя і озброєння). Другий і третій — функціональні рівні (наступальний і оборонний). Четвертий — це спосіб дії, спосіб ураження цілі (холодна, метальна, вогнепальна, стаціонарна, захисна). П'ятий та шостий яруси — це технологічні рівні. Тут зброя ділиться на ударну, древкову, клинкову, ручну, механічну, просту, артилерійську). Сьомий — спосіб кінематичної дії зброї. Восьмий — тип матеріальної пам'ятки, дев'ятий — вид та локалізми, десятий — артефакт, одинадцятий — елементи.

Запропонований Б. Трубніковим варіант систематизації у типології та класифікації зброї є найширшим. Проте і досить складним, особливо з третього по сьомий рівні, для розглядання і дослідження мистецтвознавчих аспектів зброї.

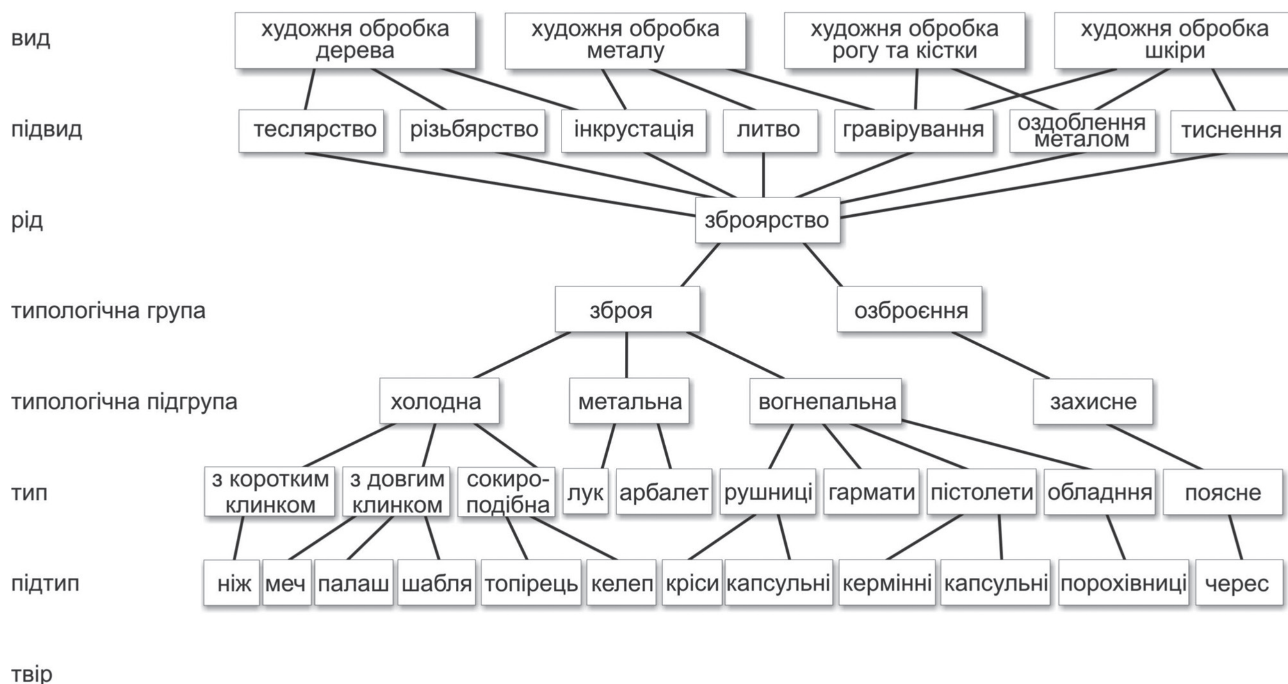
Неможливо побудувати типологічний ряд на основі будь-якої однієї ознаки, та, проте, прийняття за основу підходу до виробів, як, перш за все, до носіїв прихованих в них принципів організації певних специфічних засобів і прийомів художніх творів в єдину структуру декору, все ж, обумовлює деяке звуження кола аналізу. На основі критичного аналізу різних підходів до проведення класифікації зброї гуцульського регіону різними авторами ми дійшли висновку, що найкращою для нашого дослідження є морфологічна класифікація творів декоративно-прикладного мистецтва М. Станкевича [11].

Загалом усю зброю ми відносимо до окремого роду декоративно-прикладного мистецтва, що об'єднує такі його види, як художню обробку дерева, металу, шкіри та рогу. У свою чергу, кожний вид розподіляється на підвиди за типом технології виготовлення та оздоблення. Тут варто зазначити, що окремі технологічні прийоми оздоблення зброї повторюються у різних видах декоративно-прикладного мистецтва. Наприклад, гравірування зустрічається як по металу, так по дереву (у металевих та дерев'яних частинах пістолів, крісів), гравірування по рогу — у порохівницях, по шкірі — у декоруванні чересів.

Вся зброя розподіляється на дві типологічні групи за типом призначення — на зброю та озброєння. При цьому класичному для зброярства розподілі під озброєнням мається на увазі захисні покриття для тіла та пристосування, а під зброєю — пристосування та їх комплектуючі для ураження. Запропонований розподіл на типологічні підгрупи, типи та підтипи не претендує на вичерпність, а продиктований виключно рамками мистецтва зброярства на Гуцульщині. Типологічні підгрупи холодної, метальної та вогнепальної зброї поділені на типи, що були поширеними в Україні у відповідний період, проте не всі з них мали відповідники на Гуцульщині. Типологічна підгрупа озброєння належить до захисного поясного типу (перехрестниці, череси). Не всі підтипи гуцульської зброї збереглись до сьогодні, про деякі з них ми дізнаємось з архівних джерел (палаш Олекси Довбуша), інші ж були трофейною або презентабельною зброєю (шаблі для опришків, мечі для окраси домівок містечкової шляхти).

Окремі типи зброї можна поділити за призначенням. Зокрема, за функціональним застосуванням зброя поділяється на мисливську, декоративну, обрядову, військову тощо. Хоча, як вже зазначалось, дуже складно виокремити, бо більшість речей були універсальними. Але на Гуцульщині ми маємо ряд унікальних зразків народного зброярства, коли пістолі виокремлюються у підтипи салютного і бойового призначення.

Типологічна таблиця мистецтва зброярства на Гуцульщині у XVIII - XIX ст.



Єдиної технологічної школи з виготовлення зброї у Карпатах не було до XX століття. Свої «кухонні таємниці» майстри передавали лише у родинний спадок або майстрам-односельцям. Але це означає, що майстер робив все сам. Для виготовлення окремих художніх виробів з кольорових металів долучалася вся сім'я, широко використовувалась праця жінок і дітей. Техніка роботи і знаряддя праці, за допомогою яких виготовляли гуцульську зброю у XIX столітті, порівняно з європейськими зразками, є набагато простішою. Але за браком технологічних можливостей народні майстри виявляють свою кмітливість у спрощенні конструкцій, зберігаючи при цьому функціональну якість предмета. Так, про Юрія Шкрібляка, майстра, що здобув світову славу, різьбярі Гуцульщини згадують: «Ще юнаком Юрій Шкрібляк засвоїв досить складні, за технічними вимогами, і не менш досконалі художні засоби різьби по дереву. В цей час він уже сам виконував дерев'яні ложа до рушниць та пістолетів...» [10, с. 10].

Зброярська справа завжди була близькою до мистецтва ювелірного — використовувались одні і ті ж технічні прийоми та способи художнього оздоблення металу (куття, лиття, карбування, різьба та інші), що базувались на загальних властивостях матеріалу. Через це не випадково європейські майстри-ювеліри, крім виготовлення дорогоцінних прикрас із золота і срібла, часто займались ще оздобленням зброї. А особливо на Гуцульщині ми не зустрінемо майстрів, які б займались виключно виготовленням чи оздобленням зброї. Так, деякі села (Соколівка, Яворів, Річка, Криворівня, Брустурів, Довгопілля) були одночасно мосяжними центрами і центрами впорядження зброї.

Аналізуючи рушниці-кріси, пістолі та порохівниці, можемо говорити про те, що в кожному предметі простежується синтез багатьох ремесел та матеріалів. Порівняно з крісами, пістолі зберігають аналогічну основну схему, але новим декоруючим матеріалом, що виступає в синтезі цієї групи, є бісер, яким інкрустують руків'я. У порохівницях-ріжках основою виступає оленячий ріг, який часто доповнюють металеві деталі у формі декоративних цвяшків. А в порохівницях-кубках основою, як правило, є дерево, для його декорування та інкрустації вже немає обмежень у виборі матеріалу. Майстри доповнюють звичний перелік ще й вставками з кістки, баранячого рогу.

Мистецькою цінністю у крісах є декорування їх прикладів та новий декоративно-конструктивний елемент у формі гнізда-схову, використання якого могло бути двояке — як магазин під кулі [14, с. 257], що збільшувало вагу приклада, і водночас краще збалансовувало кріс, або як схованок під магічні амулети, для ритуальних дійств [14, с. 262]. А про салютне (ритуальне) призначення пістолів може стверджувати і той факт, що майстри для них вже не використовують залізних нарізних стволів, а відливають їх самі з бронзи чи латуні — матеріалу, що значно урізноманітнює можливість декорування, з одного боку, та конкретно знижує всі інженерно-конструктивні характеристики — з іншого. Підтвердженням сказаного є виключна декоративність окремих конструктивних деталей, наприклад шомполу, що мав би використовуватись для зачищання ствола.

Традиційне гуцульське зброярство дає змогу виділити певні сталі схеми його внутрішньої організації. Розглядаючи специфічні риси зброї варто відзначити, що деяким корективам, внаслідок її розвитку, підлягав лише внутрішній склад технологічних структур. В них вводились невідомі раніше технології, переосмислювались і розвивались, отримуючи нове звучання. Сталі принципи їхньої взаємодії, основні структурні схеми зберігались у незмінній єдності, і лише наповнювались новим художнім змістом. І дуже складно спонукати гуцула до зміни зовнішньої форми предмета, який він виготовляє [14, с. 270].

Характерною ознакою виробів гуцульського промислу є консерватизм в «ужиттю технічних помічних знарядів» та подібність зовнішнього вигляду тих виробів, а причиною цього є те, що знання і замилування до предметів переходили від батька до сина, які жили в тих самих обставинах [14, с. 269].

Техніка роботи і знаряддя праці, за допомогою яких виготовляли гуцульську зброю в другій половині XIX століття, порівняно з європейськими зразками є набагато простішими. Але, за браком технологічних можливостей, народні майстри виявляють свою кмітливість у спрощенні конструкцій, зберігаючи при цьому функціональну якість предмета.

Один і той же тип зброї, і навіть окремий елемент декору, часто трактується за допомогою різних технологій найрізноманітнішим чином. Наявність таких суперечностей спонукала нас до вивчення специфіки різних видів зброї, перш за все з позиції аналізу реалізованих в їх будові засобів і прийомів втілення декоративного образу. Це пояснює природу образного мислення та ґенезу декоративних форм. Це не означає, що при класифікації не враховувались композиційні фактори. Але конструктивні принципи організації в цьому аспекті розкриваються більш вагомо і точно, значною мірою як основа народної творчості, виражена самобутністю кожного окремого предмета.

Як явище декоративно-прикладного мистецтва, зброя, зокрема вироби гуцульського регіону, охоплюють доволі широке коло можливих аспектів розгляду, сягаючи магічного, соціального, етнічного, культурного значень, що реалізуються в художній формі виробів. Але важливо враховувати, що зброя, яка відноситься тут до народного виробництва, окреслює одночасно й особливе коло категорій, що пов'язані безпосередньо зі створенням предмета, матеріальним втіленням його естетичної концепції. Технічне втілення тісно пов'язане з характеристиками декоративного образу. Відповідно художній аналіз зброї повинен здійснюватись лише з позиції взаємовпливів естетичних поглядів, з одного боку, і естетики матеріального втілення — з іншого. Специфіка зброярського мистецтва полягає перед усім в інтегрованій різноманітності технологічних засобів декору. Всебічне вивчення гуцульської зброї XVIII—XIX ст. дало змогу скласти розгорнуту класифікацію, завершенням якої став поділ за типами.

1. *Блауберг И.В.* Целостность и системность / И.В. Блауберг // Системные исследования. —М. : Наука, 1971. — С. 15—38.
2. *Жолтовський П.М.* Художнє литво на західних землях України в XVII—XIX століттях / П.М. Жолтовський. — К. : АН УРСР, 1959. — 136 [158] с.
3. *Жук А.Б.* Винтовки и автоматы / А.Б. Жук. — М. : Воениздат, 1987. — 735 с.
4. *Жук А.Б.* Револьверы и пистолеты / А.Б. Жук. — М. : Воениздат, 1990. — 431 с.
5. Історія українського війська (від княжих часів до 20-х років XX ст.) / під ред. І. Крип'якевич, Б. Гнатевич, З. Стефанів ; упоряд. Б.З. Якимович ; 4-те вид., змін і доп. — Львів : Світ, 1992. — 712 с.

6. *Попенко В.Н.* Приемы метания холодного оружия / В.Н. Попенко / Виктор Николаевич Попенко. — М. : Богучар, 1993. — 111 с. : ил.
7. *Попенко В.Н.* Холодное оружие : Энцикл. слов.: А-Я / Виктор Николаевич Попенко. — М. : Богучар, 1996. — 474 [5] с. : ил.
8. *Попов Б.* Топоры Древней Руси / Б. Попов // Клинок. — К. : Експрес-Поліграф. — № 4. — 2005. — С. 2—3, 34—37.
9. Система фізично-духовного вдосконалення «Аркан» / під ред. Ю. Ситник, І. Шипайло. — Львів, 1997. — 56 с.
10. *Соломченко О.* Гуцульське народне мистецтво і його майстри / О. Соломченко. — К. : Мистецтво, 1959. — 60 с.
11. *Станкевич М.Є.* Українське художнє деревообробництво XVII—XX століть. Концепція декоративності. Історія. Типологія. Художні особливості : дис. на здоб. доктора мистец. / М.Є. Станкевич. — Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1995. — 323 с.
12. *Суха Л.М.* Художні металеві вироби українців Східних Карпат др. пол. XIX — XX ст. / Л.М. Суха. — К. : АН УРСР, 1959. — 104 с. : іл.
13. *Трубников Б.Г.* Полная энциклопедия: Оружие, вооружение всех времён и народов / Б.Г. Трубников. — СПб. : Нева ; М. : Олма-Пресс, 2002. — 719 с.
14. *Шухевич В.* Гуцульщина / В. Шухевич ; репринтне відтворення видання 1899 року. — Верховина : Гуцульщина, 1997. — 352 с., іл.

Natalia Dyadyukh-Bohatko

ON TYPOLOGY OF WEAPON IN HUTSUL LAND (ARTISTIC PECULIARITIES)

Keeping in mind the range of functional groups as Hutsul kris gunsas well as pistols, knives, bartka hatchets etc. the author has proven their artistic value in chronologic and regional aspects. Definitions have been elaborated as for peculiarities in classification and typology of decorated Hutsul fire-arms.

Keywords: weapon, art, weaponry, typology, function, form.

Наталия Дядюх-Богатько

ТИПОЛОГИЯ ОРУЖИЯ НА ГУЦУЛЬЩИНЕ (ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ)

Исходя из разделения на функциональные группы ружей-крисов, пистолей, топориков-барток, ножей автор доказывает художественную ценность каждой в хронологическом и региональном аспектах. Определены особенности классификации и типологии гуцульського оружия.

Ключевые слова: оружие, искусство, типология, функция, форма.



Ірина ГАХ

СПІВПРАЦЯ МИКОЛИ ФЕДЮКА ТА МИХАЙЛА ОСІНЧУКА З НАЦІОНАЛЬНИМ МУЗЕЄМ У ЛЬВОВІ

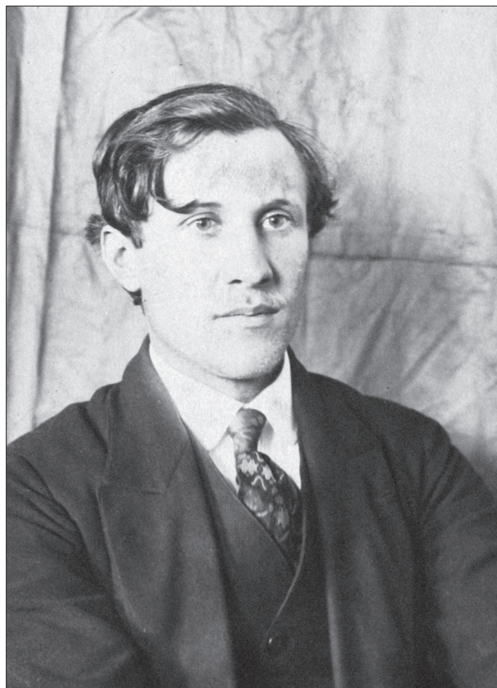
У статті висвітлюються маловідомі сторінки співпраці Миколи Федюка та Михайла Осінчука з Національним музеєм у Львові. Творчість цих художників на довгі роки була пов'язана із діяльністю греко-католицької церкви; вони були причетними до розвитку українського мистецтва (зокрема — сакрального) першої половини XX ст., до якого відносимо період, названий «Українське Відродження». Проаналізовано творчість художників у контексті формування національної образотворчості міжвоєнного часу. Дослідження ґрунтується на архівних матеріалах.

Ключові слова: Микола Федюк, Михайло Осінчук, українське мистецтво, греко-католицька традиція.

Творчість Миколи Федюка (1885—1962) та Михайла Осінчука (1890—1969), була тісно пов'язана із Національним музем у Львові. Ще студентами Федюк та Осінчук познайомились у стінах Краківської академії мистецтв, якийсь час проживали в одному помешканні, де і знайшли спільну тему, що стала основною у майбутній творчій діяльності — давне українське сакральне мистецтво. Після закінчення навчання молоді люди тісно співпрацювали із директором Національного музею у Львові Іларіоном Свєнціцьким (1876—1956), вивчали фондову збірку давньої ікони, у стінах музею познайомилися із Володимиром Пещанським — реставратором, багатолітнім працівником цієї установи, відомим дослідником українського іконопису.

Володимир Пещанський (1873—1926) був великим шанувальником, а з часом — відмінним знавцем давнього українського мистецтва. Архітектор за фахом, він володів цінною колекцією українських пам'яток, яка увійшла до збірки Національного музею, інтенсивно працював у галузі реставрації давнього іконопису, досліджував та знав багато «секретів», які вивчав і впроваджував у роботу. В руках Пещанського «...уміетно і дбайливо відчищені старовинні ікони розкривали щораз більше чудову гармонію красок і велич творчого духа наших предків» [1, с. 12]. Працюючи в музеї, провадив студії техніки та технології давнього українського іконопису, що стало джерелом знань для багатьох українських художників та реставраторів.

За дорученям Єпархіальної Консерваторської Комісії греко-католицького Ординаріату Іларіон Свєнціцький у співавторстві із Володимиром Пещанським видав книжку «Іконописна техніка та її джерела», де було піднято актуальні питання проведення реставраційних робіт із пам'ятками давнього сакрального мистецтва. Ця невелика за обсягом науково-дослідницька робота, написана в 1922—1923 рр., була видана вже після смерті Пещанського (1932) і є довідником-підручником, де скрупульозно описано всі техніко-технологічні процеси творення ікони та фрескового малярства, окремо доповнена словником, у якому дуже педантично описано іконописні терміни. Авторитет В. Пещанського як дослідника у галузі реставрації давнього іконопису збірки Національного музею у Львові був безапеляційним. Немає нічого дивного, що молоді люди, які ставили собі за мету як можна більше знати про давній іконопис, гуртувалися довкола нього.



Осінчук М. 1930-ті рр.

М. Федюк, М. Осінчук та Ярослава Музика, яка також прийшла до музею із надією працювати із давнім іконописом, «...поставили собі за завдання творити мистецтво в традиційному іконному стилі» [2, с. 20; 10, с. 20]. Молоді люди багато і наполегливо вивчали «таємниці» української ікони, що позначилось у майбутньому на їх мистецьких витворах. Тісна плідна співпраця у Національному музеї відбилась і на творчості Миколи Федюка.

М. Федюк народився 26 лютого 1885 року в селі Голубиця (зараз Бродівський р-н Львівської обл.) в сім`ї селянина Івана Федюка. Початкову освіту отримав спочатку в Бродівській (1896—1903), пізніше у Львівській (1903—1907) гімназіях. Протягом року (1907—1908) відвідував юридичний факультет Львівського університету.

Обставини знайомства Андрея Шептицького та Миколи Федюка нам невідомі, але саме завдяки меценатству Митрополита майбутній художник мав можливість розпочати навчання у Краківській академії мистецтв: 1910—1911 — школа Дембіцького, 1912—1914 — школа Мегоффера. Під час навчання отримав грошову нагороду [12, s. 266]. У Краківській академії ставив перед собою амбітні завдання не тільки оволодіти спеціальністю, але й оправдати довіру Митрополита. Отже, працював багато із великим захопленням та наполегливістю, тим більше, що педагогів мав дуже добрих: «...Учуся, ... в Академії в школі проф. Дембіцького, котрого я просив щоб Вашій Екселенції написав про се посвідченє. Проф. Дембіцький відноситься до мене дуже прихильно і з заінтересованем, і я таки багато зискав в певности в рисунку і опанованю форми завдяки єго знаменитому веденю. ...Праця в товпі далеко не відповідає тій давній містериї між чоловіком і природою, якою є згл. повинна бути штука» (Краків, 23 травня 1911) [3, арк. 4].

Як серйозний, наполегливий та здібний студент був виділений викладачами вже у перших роках навчання, про що професор Дембіцький особисто писав до митрополита Андрея: «...Яко керівник відділу для малярства декораційного в Академії Штук Красних в Кракові почуваюся до милого обов'язку зложити нинішнє посвідченє, що п. Николай Федюк працює під моїм надзором від сіяня мин. року яко надзвичайний ученик, а від літного півроча вписаний зістав в книгу визначних учеників у К. Академії...» (Краків, 7 травня 1911 р.) [3, арк. 4]. В майстерні Дембіцького Федюк найбільше працював над рисунком, з великим захопленням відвідував всі академічні заходи, у вільний час був постійним оглядачем виставок.

Із дозволу та при безпосередній фінансовій підтримці Шептицького восени 1911 року їде до Мюнхена. Усвідомлюючи важливість свого перебування за кордоном та тієї великої ласки митрополита Андрея, завдяки якій мав можливість не тільки здобувати освіту, але й «бачити світи», Федюк постійно листується із Митрополитом, звітуючись про перебіг навчання та побут у Німеччині: «...В напрямі рисунку, який мені головно бракує, зроблю великий поступ цілком певне. Що дня формально чую більше певности в руці.

Не знаю справді чим віддячуся Вашій Екселенції за так великі ласки? Без сеї підмоги я ані не смів-би мріяти про якийсь побут в Монахіум, про науку... Знаю, що я особисто користаю тут пребагато завдяки доброті Екселенції і рівночасно — жахаю ся на згадку, що треба се відплатити, в якій би то не було формі. Чи зможу?..» (Мюнхен. 4.12.1911) [3, арк. 15].

Листи із Мюнхена до Митрополита констатують той факт, що найбільш важливим у навчанні для Федюка було вдосконалення техніки рисунку. Саме

йому він присвячував найбільшу увагу, приділяв велику кількість часу та зусиль, щоденно займався часом по 7 годин безперервно (Мюнхен, 4.12.1912) [3, арк. 17]. Крім того, опановує і малярські техніки, при цьому чітко усвідомлюючи для себе, що «…рисують німці солідно, хоч кольору не видять…» (Мюнхен. 24.10.1911) [3, арк. 17].

Під час навчання М. Федюк дуже прагматично, як для молодої людини, не тільки аналізував власні здобутки, але й ті складні завдання, які доводилося йому вирішувати щодо усвідомлення себе як художника-професіонала: «…працюю багато і користаю, студію технічні сторони, недавно купив темперові краски і стараюся до них, як до справді солідного малярського матеріалу привикнути…

Инше діло як прийде ся зустрітись з роботою поза Академією — самостійною. Три композиції, які зачав ще перед святами не скінчені. Не роблю собі багато з похибок рисункових в них — сі я з часом вирівняю…» (Мюнхен. 15.01.1912) [3, арк. 17].

Зараз важко судити, яким у роки навчання бачив своє майбутнє, але можемо стверджувати тільки одне: Федюк мав велике бажання якнайкраще оволодіти усіма таємницями образотворчої майстерності, багато і наполегливо працювати, старатися у процесі академічного навчання досягнути всіх тонкощів професійності; він самовдосконалювався, інтенсивно займався самоосвітою.

Директор Національного музею у Львові Іларіон Свєнціцький радо залучав молодих людей, які навчалися у мистецьких вищих учбових закладах Європи, до музейної праці. Студенти брали активну участь у збиральницькій, реставраційній, дослідницькій роботах Національного музею. Це була плідна та благодатна справа, яку радо вітали та заохочували і митрополит Андрей, і директор установи. Щодо виконання доручення Іларіона Свєнціцького у справах експедицій науково-етнографічної роботи, то маємо надзвичайно цікавиві архівні дані, що засвідчують активну участь у цьому процесі М. Федюка — листи із короткими звітами пророблені роботи.

У часи навчання у Краківській академії, 1913—1914 рр., Федюк разом із М. Осінчуком взяли на себе обов'язок перед Національним музем у справі інвентаризації, фотофіксації та копіюванні (особливо цінних на їхню думку) давніх українських сакральних пам'яток. Причиною такої ініціативи було

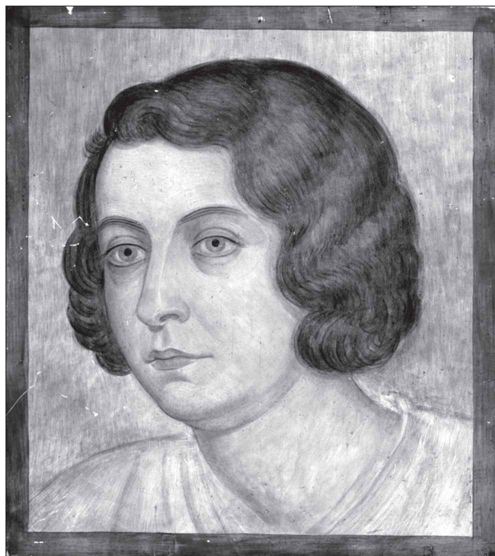


Осінчук М. Мати Божа, ексл. 1930-ті рр.



Осінчук М. Пієта. 1932 р.

не тільки захоплення малодих художників церковним мистецтвом, але й той факт, що «…почув я недавно в Кракові, що пятьох людей чи то з рамени котрого з польських мезеїв чи самовільно, не знаю, вибираєсь в східну Галичину збирати ріжні памятки штуки так церковної так і народної. Ходить отже о се щоб їх випередити, бо може дістатись до їх руки не одна річ незмірно цінна. Така експедиція з рамени нашого музея є конечна, безвзгляду навіть на се, щоб випередити ворожі наміри. Задачі такої експедиції представляю собі отак: першою річою перевести інвентаризацію памяток штуки, дальше запи-



Осінчук М. Портрет жінки. Ж-1154

сати всьо, що на місци можна про них довідати ся, а крім сего збирати цінніші річі народної штуки» (Лист М. Осінчука до І. Свєнціцького. Краків, 11.12.1914) [1, арк. 59].

В свою чергу, в тому самому листі Осінчук повідомляє Свєнціцького, що разом із Федюком вони готові приступити в найближчий час до проведення експедиції, будучи абсолютно переконаними, що «..се справа для Національного музею дуже важна і дуже на часі, тим більше що призбираний матеріал десятькратно важніший буде від видатків, які за для него понісби Національний музей» [1, арк. 59]. Власноручно дописуючи листа Осінчука, Микола Федюк запевняв І. Свєнціцького у необхідності матеріально підтримати «збиральницькі» послуги для Національного музею: «...Кожному із нас аж недобре ся робить, як почує що звідси з Кракова вибирає ся гурток людей, щоб для польських музеїв збирати — у нас!» [1, арк. 61].

Директор музею дав згоду на реалізацію запропонованого проекту і молоді люди виробили відповідні маршрути по селах східної Галичини. Ця робота стала для починаючих художників доброю практикою щодо розуміння цінності давнього сакрального мистецтва і сприяла остаточному вибору майбутнього — співпраця із Національним музеєм, дослідження давнього іконопису на професійному рівні. Після закінчення навчання в Європі Федюк повернувся до Галичини; вчителював, але і надалі був пов'язаний із музейною працею, яка була різносторонньою: вивчення реставраційної справи, участь у виставкових проектах, збиральницька та мистецькознавча роботи.

Із початком діяльності довкола Національного музею гуртувалися кращі образотворчі сили того часу. Без сумніву, Микола Федюк був у переліку тих, хто брав активну участь у житті музею, у тих складних та різнопланових процесах, що відбувались в культурологічному житті цієї установи. «Вистава сучасного українського мистецтва» 1919 року в приміщенні Національного музею у Львові, де відбулося перше представлення повоєнної образотворчості в Галичині, стала відліковою у виставковій діяльності М. Федюка. Микола Голубець — автор і куратор виставки — пропонуючи, практично першу подібну експозицію української образотворчості, мав на меті представити до огляду історичну ретроспективу національного малярства, де поряд із творами сучасних майстрів подати портрети, ікони та твори на релігійну тематику відомих художників минулого: Луки Долинського, Остапа Білявського, Юрія Радивилівського, Іллі Копровського, Корнила Устияновича, Теофіла Копистинського. На цю мистецьку імпрезу були запрошені молоді художники-початківці, які щойно закінчили навчання, чи на той час були студентами різних академічних закладів: М. Анастазієвський, Т. Вацик, Д. Горняткевич, О. Курилас та ін. Микола Федюк на цій виставці представив чотири твори: «Автопортрет», «Кладовище в Ловрані», два портрети — «Пані З.» та «Сина пані Р.». Творчі пошуки «молодих адептів» Федюка та Анастазієвського були відзначені «...замітними і надійними талантами...» [2, арк. 1].

Із початком діяльності Асоціації Незалежних Українських Мистців —АНУМ (1931—1939) М. Федюк поринув у надзвичайно цікавий період у мистецькому житті Львова. Він брав участь у виставках Асоціації: Друга виставка (1932), як АНУМ-івець входив до складу виставкового Комітету «Ретроспективної виставки українського мистецтва за останні XXX літ», яка відбулася у стінах Національного мистецтва в жовтні-листопаді 1935 року. У щорічному виданні «Звіті Національного музею у Львові» за 1935 рік Федюк надрукував велику статтю «До критиків слово про критику», де проаналізував друковані матеріали, які були спрямовані на діяльність сучасних мистецьких угрупувань, достойно і аргументовано захистив анумів-

ців від нападків преси. М. Федюк у 1920 році написав монографію про творчість Модеста Сосенка, яка не була опублікована [1, с. 4].

У фондовій збірці Національного музею ім. А. Шептицького знаходяться 40 творів митця: 27 одиниць — живопис, 10 — графіка: жоден твір не датований і не підписаний. Цей факт підтверджує характеристику Федюка-художника Ярослава Музика (щодо мистецької діяльності Федюка). Приязні та теплі стосунки між Я. Музиковою та М. Федюком тривали багато років. Після повернення із заслання Я. Музика створила два посмертних портрети художника і як близька до родини Федюків людина, залишила рукописні записи під назвою «Сильветка у тіні» (1958). Розумна, надзвичайно інтеліґентна Музикова, пропрацювавши із Федюком багато років, добре знаючи його складний характер, дала митцеві чи не найкращу характеристику: «...Амбіції чи не йшли в парі з працею. Хотів створити щось велике а не вмів працювати і не вмів собі сам створити дисципліни в праці» [4, оп. 2].

Завжди у сумнівах щодо власної фаховості, часом невдоволений і роздратований, Федюк мав упередженість «викінченності» творів, через що, на його думку, роботи справляють враження незавершеності. Федюк вважав, що він із перебігом часу «довершить» задум, доведе роботу до експозиційного вигляду: «Його творча праця остала в нього в голові. Не все те що він робив, а властиво переробляв і доводив до упадку. Кожний задум це не була праця для ока. З ранніх літ... робив симпатичні пейзажі» [4, оп. 2]. Кожен твір художника, який знаходиться у збірці Національного музею у Львові, є професійно запрограмованою, грамотно продуманою, композиційно завершеною роботою. Майстерно створені Федюком «Пейзаж з бродів», «Пейзаж з Винник» підтверджують професійність митця, «добру школу», внутрішнє «бачення» природи предмета і уміння на високому рівні продемонструвати найкращі образотворчі якості. Особливістю його пейзажів є вміло зіставлені нюанси колірних та тональних співвідношень, настроєвість, підсилена чуттєвість в образотворчому відтворенні природи.

Сюжетно цікавими є живописні, невеликі за розміром роботи «У лихваря» та «У корчмі», перейняті національною колористикою, підкреслено-емоційною харакеристикою створених автором образів. Побудовані на тональних співвідношеннях, м'яких колірних переходах світлотіні, полотна є «ілюстративним» матеріалом із глибоким етноґрафічним підтекстом та —характерно-настроєвими образами персонажів. «Власний» стиль яскраво продемонстрований у роботах «Портрет козака», «Портрет дівчини» та ін. Саме у цьому жанрі Федюк застосовує навики, здобуті під час дослідження та вивчення давнього іконопису: чітка світлотінь, вміле оперування локальними плямами, легка колірна розтяжка, вишукано-делікатна промальовка окремих деталей і застосування «пробілів» — особливості живописної манери, які характерні для Федюка-портретиста.



Федюк М. Автопортрет. 1930-ті рр.

Можемо вважати, що графічна спадщина художника чи не найповніше демонструє фаховий вишкіл Миколи Федюка. Над рисунком він завжди працював багато та інтенсивно, досягнув відповідного рівня і сміливо впроваджував здобуті навики в роботу. Як добрий рисувальник та педагог він був одним із найбільш професійних та улюблених вчителів (викладачів) у Державній українській гімназії (1923—1927), у Львівському художньому училищі та Інституті прикладного і декоративного мистецтва (1940—1950-ті рр.).



Федюк М. Ант і Теод

Велика дружба, а головне — спільні інтереси у вивченні та дослідженні давнього сакрального мистецтва пов'язували, як вже згадувалось раніше, Миколу Федюка та Михайла Осінчука, які в один час вчилися у Кракові, працювали в Національному музеї у Львові.

М. Осінчук народився 1890 року в Голошинцях (Збарщина). У Краківській академії мистецтв (1910—1914) вивчав малярство та графіку у професора Йосипа Панкевича, неодноразово діставав відзнаки за успішне навчання: похвали та грошові винагороди, три (1913—1914 рр.) бронзові медалі за рисунки [13, s. 358]. Крім цього, відвідував філософський факультет у Ягеллонському університеті. Під час навчання «...прийшов у краківську академію Микола Федюк і став мешкати зі мною, наше спільне заінтересовання тими фресками та іконописом набирало щораз більшої ваги. Ми стали їх копіювати та вивчати їх стиль. У численних дискусіях над цією справою ми прийшли до переконання, що мистецькі елементи нашого іконопису є для нашого мистецтва незвичайно важні» [10, с. 19].

Із студентської лави почалася дружба та співпраця Осінчука та Федюка, яка мала успішне продовження у стінах Національного музею у Львові, де під керівництвом В. Пещанського молоді люди інтенсивно вивчали давній український іконопис, тісно спілкувалися із митрополитом Андреєм та Іларіоном Свєнціцьким. Більшість студентів-українців, які навчалися у Краківській академії мистецтв, перші знання та практичні навики у дослідженні давнього мистецтва отримували на Вавелі, вивчаючи розписи українських майстрів Середньовіччя. Цей давній стінопис викликав жвавий інтерес молодого покоління художників і спонукав до поглиблення знань з історії розвитку національного сакрального мистецтва. Перші серйозні дослідження давнього монументального малярства Осінчук розпочав у Кракові: «Тут я довідався про речі, які мене дуже цікавили, а саме, що в чотирнадцятому та п`ятнадцятому сторіччях у Польщі працювали українські іконописці. Одна з їх праць була рівнож у Кракові» [10, с. 19].

Перші кроки в дивовижний світ іконопису та фрескового малярства відкрили шлях у майбутнє — Михайло Осінчук все своє життя присвятив церковному мистецтву. «Відкриття» давньої галицької ікони та таємниць монументального живопису отримав у численних експедиціях, які, разом із Федюком, пройшов ще у період навчання. Ці експедиції проводились під «патронатом» Національного музею, про що вже згадувалось вище. Інтенсивна дослідницька робота, велика працездатність, поглиблене вивчення реставраційної справи в стінах Національного музею призвели до того, що вже в 1927 році отримав перші замовлення на велику роботу: стінопис у церкві села Грималів (Тернопільщина). Так було розпочато багаторічну і надзвичайно плідну співпрацю греко-католицької церкви із Михайлом Осінчуком.

Необхідно наголосити, що М. Осінчук належить до тих митців, який у міжвоєнний час вповні зреалізував себе як художник-монументаліст. Більше десяти об'єктів були створені протягом 1930—1940 рр. — це суттєві досягнення. І мусимо визнати, що якісно ці роботи стоять на дуже високому рівні. Це об'єктивний наслідок ретельної всесторонньої роботи художника, який дуже інтенсивно практично і теоретично працював над вивченням давнього церковного мистецтва. Осінчук прекрасно усвідомлював, в якому напрямку необхідно працю-

вати, щоб «мінімально болісно» оновити складні процеси, які відбувалися в церковному мистецтві першої половини XX ст. Він виробив «свій стиль», своє бачення та сприйняття тогочасної іконоґрафії, вміло, із великим смаком та глибоким розумінням підходив до кожної роботи: «Обличчя в моїх працях набрали більше реалістичного вислову та втратили дещо зі своєї схематичної суворости. Лінійна ритміка була навіть більше підчеркнута, як в історичній іконі. Замість льокальних кольорів ікони впровадив я співвідносні, згідно з вимогами модерної кольористики. Моделяція драперії не проводжена пробілами, себто розяснюваннями білою фарбою потрібних місць. В мене кожна кольорова площа драперії була розкладена на три тони, що давало гармонійний акорд. Кольористика орнаменту була переведена в цей самий спосіб. Тому поліхромія церкви, однаково трактована і в орнаменті, і в картинах, давала згармонізовану цілість та й викликувала піднесений і погідний настрій, що разом зі співом робить нашу відправу такою чудовою. Ота іконна поліхромія та й наш церковний спів — це наша національна леґітимація» [10, с. 22].

Абсолютно реально усвідомлюючи про необхідність змін та «оновлення» церковного мистецтва, Осінчук не боявся експериментувати, вносити незначні новочасні елементи в стінопис, а працюючи над іконами, надавати давнім традиціям яскравішого образного звучання: «Впроваджуючи ікону з поворотом у церкву, треба було додати певні зміни. Не можна було переносити як копію давньої. Інший час, і люди інші. Треба було взяти з історичної ікони тільки підставні речі ритміку лінійну і кольорову, а в композиційному змісті задержати його символічний характер» [10, с. 22].

В першій третині XX ст. в галицькому церковному мистецтві під патронатом митрополита Андрея працювало багато художників, які у різні роки закінчували європейські вищі учбові заклади і, повертаючись до Львова, приступали до реалізації творчих задумів. Масове оновлення (реставрація) та будівництво церковної архітектури надавали можливість отримувати замовлення щодо комплексного вирішення внутрішнього оздоблення храмових споруд. У цих роках переважав цілісний підхід до загального вигляду внутрішнього «наповнення» інтер'єрів, де стінопис, іконостас, вівтарі, вітражні



Федюк М. Антоній і Феодосій

вікна відповідали б єдиній образно-стилістичній програмі. Український модерн — новітній напрямок, який «увірвався» в сакральне мистецтво, був покладений на давні традиції східнохристиянської обрядовості, міцно зайняв провідні позиції у художньому вирішенні церковних інтер'єрів.

Можемо із певністю констатувати, що якісний процес оновлення церковного мистецтва, розпочатий Модестом Сосенком на початках XX ст., підтриманий митрополитом Андреєм, дав потужний поштовх до розвитку національного сакрального мистецтва, що увійшов в історію культури під назвою «Українського Відродження». Спільні дії Церкви та прогресивно налаштованої української інтеліґенції (в першу чергу це стосується молодої генерації художників — випускників європейських мистецьких академічних установ, які під час навчання отримували фінансову підтримку А. Шептицького) призвели до розквіту сакрального мистецтва, а головне — національного напрямку в розвитку церковної культури в Галичині.

Наскільки сприйнятливими були роботи Осінчука галицькими священиками та церковними громадами, можемо судити з публікацій в україномовній пресі: «Черговим подвигом нашого мистецтва за



Федюк М. Св. Онуфрій

останній рік є без сумніву стінопис церкви в Озерній, біля Тернополя… часи занепаду й убогости які запанували у нашому мистецтві протягом минулого віку, належать уже до безповоротної минувшини. Скарбниця старого українського мистецтва стоїть перед нами отвором і є мистці, які зуміють користати з засобів тієї скарбниці для творення сучасної мистецької культури» [8, с. 5].

Кожна почергова праця художника була значимою подією для церковної громади та запрошених священнослужителів. Так, під час святкував 50-ліття читальні у селі Маклашів 1932 року, владика Іван Бучко у супроводі 20-ти священиків яричівського і винниківського деканатів урочисто посвятили церкву, розписану М. Осінчуком у співпраці із П. Ковжуном: «…Стінопис посвяченої церкви, що як говорили святочні промовці, для сучасних і грядучих поколінь буде тривалим памятником і фундаментом живучости й своєрідности нашої мистецької культури» [9, с. 6].

Для творчості Михайла Осінчука у галузі фрескового малярства було характерним звернення до канонів давнього церковного мистецтва. Він зберігає традицію і в жодному випадку не оминає богословсько-ідейного фундаменту церковних приписів, ні на крок не відходить від глибокої теологічної сутності зображень. Великі композиційно-колірні площини розміщуються чітко у відповідності до установлених схем, що утримують рівновагу просторовості внутрішнього приміщення, і повністю заповнюють стіни сюжетними зображеннями та орнаментикою. Необхідно наголосити, що в іконографії Осінчука, у всіх його працях присутня особистісна, тільки йому притаманна підкреслено-індивідуальна мистецька манера творчого підходу у розумінні та трактуванні образу: статичність, підкреслена монументальність, лаконічна виразність, своєрідний образно-насичений лад, тонка гармонія колориту — риси, які відображаються в особливостях малярства художника.

Важливою ланкою у житті Осінчука була виставкова діяльність. Участь у мистецькому житті Асоціації Незалежних Українських Мистців була особливо інтенсивною: виставки Української графіки (1932), Четвертої — (1933—1934) Ретроспективної (1935), Восьмої — Митрополичої, яка була присвячена А. Шептицькому (1936). Разом із П. Ковжуном, Я. Музиковою, І. Іванецем та М. Драґаном він був у складі редакції АНУМ-івського видання «Мистецтво- L'Art», підтримував його фінансово, вкладаючи власні кошти у друкування журналу. Його теоретичні праці у тому часі (Нова мистецька дійсність // Мистецтво L'Art. — № 1. — Львів, 1932. — С. 5—6) та (Галицько-українська ікона // Мистецтво L'Art. — № IV. — Львів, 1933.— С. 88—95) та б. ін, які були надруковані у цьому мистецькому журналі і демонструють логічні, суттєво-доречні та глибоко-аналітичні висновки щодо власних спостережень розвитку і давнього, і «модерного» образотворчого мистецтва. Це ще одна риса високої професійності, де Осінчук представлений не тільки художник-практик, але й митець із глибокими теоретичними знаннями.

Михайло Осінчук був членом Консерваторської Комісії при Святоюрській митрополичій Консисторії, до якої входили Йосип Сліпий, Олександр Лушпинський, Іларіон Свєнціцький [7, с. 8].

У збірці Національного музею маємо невелику кількість творів, які належать пензлю художника: дві живописні речі «Троянди у вазі» (1930) та «Портрет жінки» (без датування), який надійшов до Національного музею із приватної збірки Ярослави Музики, яка власноручно написала на звороті: «Ця картина була передана моїй сестрі Анні Рудницькій а я дорую її музею». Мусимо наголосити, що

М. Осінчук був художником, який у радянські часи потрапив під гриф «Махрового націоналізму». У страшні часи 1952 року, коли жорстокому акту вандалізму була відданна значна частина збірок української образотворчості початку XX ст., сакральні твори Осінчука, які знаходились у збірці Національного музею, були знищені: між ними дев'ять графічних робіт на церковну тематику.

Незважаючи на вагому виставково-організаторську роботу, яку провадив у стінах Національного музею М. Осінчук, найбільшими мистецькими здобутками були іконопис та фрескове малярство. Саме у цьому напрямку плідно працював у міжвоєнний період, продовжуючи давню традицію у новітньому галицькому церковному мистецтві: «Михайло Осінчук у своїй творчості спирається на українську традицію нашої мистецької старовини: на візантику в Україні. І то — сміємо твердити — на візантику в Галичині і Волині. Бо саме ця смуга наших земель зберегла найбільше своєї мистецької відрубности і самостійности, що почалися з початком одинадцятого століття у Києві і потім у Галичині. Саме на західніх землях України (Галичина, Волинь) доховались ікони до нині...» [11, с. 9—10].

В історію українського мистецтва першої половини XX ст. М. Осінчук увійшов як художник-монументаліст, іконописець, активний громадський діяч. У львівських музейних збірках маємо неперевершені твори художника у галузі графіки (дереворити), живопису, іконопису. Збереженим є і монументальне мистецтво: церкви Львівської області і сьогодні прикрашені авторськими розписами Михайла Осінчука.

Надзвичайно активною творчою діяльністю художник займався й у далекій Америці, за довголітню та плідну працю в Об'єднанні Мистців Українців в Америці отримав Почесного Члена ОМУА.

1. Архів Національного музею ім. А. Шептицького (далі — АНМ ім. А. Шептицького). — Пап. 519.
2. АНМ ім. А. Шептицького. — Рк 3288. — Од. зб. 53.
3. Львівський державний історичний архів (далі — ЛДІА). — Ф. 358. — Оп. 2.
4. Львівська галерея мистецтв. Архів Ярослави Музики. — Од. зб. XI. — Оп. 2.
5. Голубець М. // Новий час. — 1935. — Ч. 178.
6. Двадцятьп'ять-ліття Національного музею у Львові. — Львів, 1931.
7. Львівський Шаматизм. — Львів, 1938.
8. *М.* Наші нові успіхи на полі мистецтва / М. // Неділя. — Ч. 1 (70). — 6.01.1930.
9. Новий час. — 1935. — Ч. 213.
10. *Осінчук М.* Ікона / Михайло Осінчук // Мистець. Маляр. Каталог: статті — М. Островерха, П. Андрущенка, М. Осінчука. — Нью-Йорк, 1967.
11. *Островерха М.* Шляхом традиції / Михайло Островерха. — Нью-Йорк, 1967.
12. Materiały do dziejow Akademii sztuk pieknych w Krakówie 1895—1939. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1969. — T. II.
13. Materiały do dziejow Akademii Sztuk pieknych w Krakówie 1895—1939. —Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1965.

Iryna Gakh

ON MYKOLA FEDIUK'S AND MYKHAYLO OSINCHUK'S COLLABORATION WITH LVIV NATIONAL MUSEUM

In the article some light has been thrown upon less-known pages of Mykola Fediuk's and Mykhaylo Osinchuk's collaboration with Lviv National museum. During long time these painters' creations had been associated with Greek-Catholic tradition of religious artistry; M.Fediuk and M.Osinchuk had taken active part in the development of Ukrainian art (sacred one, in particular) through the first half of XX c., the time widely known as Ukrainian Renaissance. The study has at large been based on archival data.

Keywords: Mykola Fediuk, Mykhaylo Osinchuk, Ukrainian art, Greek-Catholic tradition.

Ирина Гах

СОТРУДНИЧЕСТВО МЫКОЛЫ ФЕДЮКА И МЫХАЙЛА ОСИНЧУКА С НАЦИОНАЛЬНЫМ МУЗЕЕМ ВО ЛЬВОВЕ

В статье рассмотрены малоизвестные страницы сотрудничества Мыколы Федюка и Мыхайла Осинчука с Национальным музеем во Львове. Многие работы этих живописцев были выполнены в русле художественных традиций Греко-католической церкви; оба мастера активно участвовали в развитии церковного искусства I пол. XX ст., в период известный ныне как «Украинское Возрождение». Проведен анализ творчества художников и его значение для формирования основ национального изобразительного искусства междувоенного времени. Исследование базируется главным образом на архивных материалах.

Ключевые слова: Мыкола Федюк, Мыхайло Осинчук, украинское искусство, Греко-католическая традиция.



Дарина СКРИННИК-МИСЬКА

РОМАН ЯЦІВ: ВІДРОДЖУЮЧИ ВТРАЧЕНІ СМИСЛИ

У статті розглядається дослідницьке поле львівського мистецтвознавця Р. Яціва, який за останні роки збагатив українську науку рядом нових видань, присвячених історії розвитку образотворчого мистецтва ХХ ст. Особлива увага звертається на значенні тих праць, які суттєво розширили джерельну базу науки та поглибили розуміння естетичної комунікації в період модернізму та постмодернізму. Аналізуючи деякі важливі теоретико-методологічні установки Р. Яціва як вченого, здійснюється спроба ув'язати їх з його ж творчими ангажуваннями як художника.

Ключові слова: Роман Яців, мистецтво ХХ століття, модернізм, смисли мистецтва, мистецька критика, теорія мистецтва.

Уже стало закономірністю, що, розкриваючи чергову книгу з мистецтвознавства, знаходиш серед авторів чи упорядників ім'я Романа Яціва. Роман Миронович Яців, проректор з наукової роботи Львівської академії мистецтв, кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України, член Національної спілки художників України, Спілки художників «Клуб Українських Мистців» — давно відомий автор не лише у середовищі мистецтвознавців та художників, але й культурологів, філософів. У його доробку — книги, публікації у наукових збірниках, колективних монографіях, часописах та газетах, а також офіційне опонування дисертацій, наукове редагування та рецензування, доповіді, виголошені на конференціях та круглих столах.

Впродовж багатьох років наукова діяльність Р. Яціва спрямована на вирішення найактуальніших, найболючіших проблем в українському мистецтвознавстві. Однією з таких проблем не лише в українському гуманітарному знанні, але й у сучасному українському суспільстві є відсутність цілісної візії власної історії, зокрема історії культури та історії мистецтва.

Навіть події навколо шкільних підручників з історії України свідчать, що замість цілісного образу історії нашого народу та його культури маємо величезну кількість нез'ясованих фактів, упереджень, перекручувань та ідеологічних міфів. Що ж до історії українського мистецтва, то, хоча на сьогодні є декілька видань, які охоплюють процес його історичної трансформації більш чи менш повно, але вони, на жаль, також не витворюють цілісної картини художнього процесу в Україні, не показують його внутрішньої логіки у взаємодії з процесами загальноєвропейськими, не підпорядковуються єдиній концепції. Особливо гостро ця проблема постає у стосунку до мистецтва ХХ століття. Причина таких вад — аж ніяк не в безпорадності авторів, а у величезній кількості білих плям, що виникли в силу історичних обставин. Ліквідація цих білих плям вимагає складної тривалої, наполегливої і часто невдячної праці.

У цьому сенсі доробок Романа Яціва особливо цінний. Його публікації, присвячені окремим персоналіям: О. Харківу, І. Іванцеві, Ю. Магалевському, Г. Мазуренко, Н. Хасевичу, О. Лятуринській, І. Старчукові та багатьом іншим — це вагомі кроки для повернення цих митців на належне місце в історії українського мистецтва, у контекст, який виступає канвою українського мистецтва того періо-

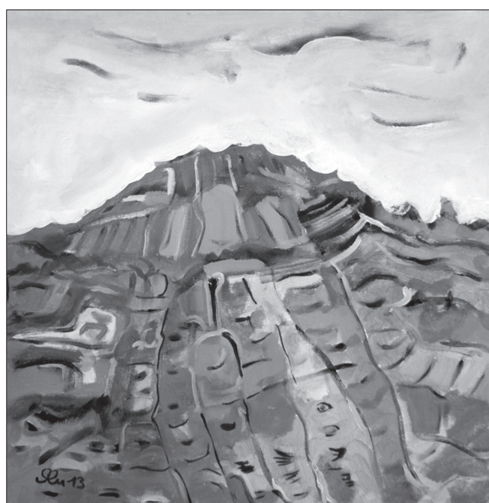
ду. До цього доробку належить і видання документальних даних та ілюстративного матеріалу про діяльність О. Шатківського та українського мистецького гуртка «Спокій» (Львів, 2008), а також книга, укладена у співавторстві з І. Мельником «Павло Ковжун: Творча спадщина художника. Матеріали. Бібліографічний довідник» (Львів, 2010), що розкриває творчість одного з найактивніших організаторів мистецького життя Львова 1920—1930-х рр., графіка та живописця, критика та есеїста, редактора і видавця П. Ковжуна.

У колі наукових інтересів Романа Яціва — і митці середини-другої половини ХХ ст., і ті, хто творить українське мистецтво сьогодні. Серед основних його праць, що торкаються цього періоду, — як давно відомі читачеві монографії «Львівська графіка 1940—1990-х рр.: Традиції і новаторство» (К., 1992) та «Мирон Яців (1929—1996): Життя і творчість» (Львів, 2000), так і опубліковані нещодавно книги «Скульптор Еммануїл Мисько: Світло долі: монографічне дослідження» (К., 2009), та «Любомир Роман Кузьма (1913—2004): Малярська і публіцистична спадщина» (Львів, 2010).

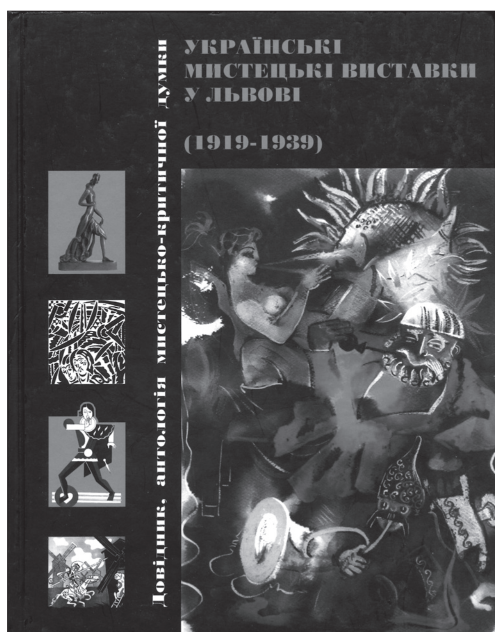
В силу історичних обставин львівська мистецька критика, як і художня діяльність, з приходом радянської влади опинилася під ідеологічним тиском, зазнала репресій та цензури. Наслідки очевидні: знівечені долі, втрачені традиції, білі плями в історії. Тому повернення критичних текстів у історичний дискурс та інформація про виставки того періоду є необхідними не лише для заповнення лакун історії українського мистецтва, але й для реконструювання історії мистецтвознавчої критики як теорії мистецтва — це ще одна складна проблема, що перебуває у фокусі наукових інтересів Р. Яціва. Відповіддю науковця на це завдання є праця «Українські мистецькі виставки у Львові (1919—1939): Довідник-антологія мистецько-критичної думки» (Львів, 2011), у якому, окрім документації виставкової діяльності Львова міжвоєнного періоду, подано огляди та рецензії, що висвітлюють стан та вектори тогочасної критичної думки у Львові.

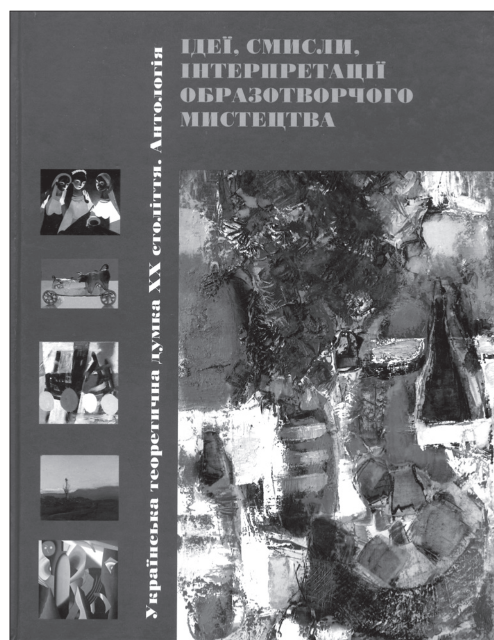






Важливою особливістю мистецтвознавства, як і в цілому наук гуманітарного циклу, є міждисциплінарний характер. Особливістю власне української гуманітаристики є те, що через певне ставлення до історії, наприклад, філософської та культурологічної думки відносять твори дослідників, діяльність яких не пов'язана напряму з цими галузями знань, як-от творчість Лесі Українки чи праці Д. Донцова. Значний обсяг текстів, що мають науково-практичну цінність для теорії мистецтва, написані представни-









ками суміжних гуманітарних дисциплін. У цьому сенсі дуже важливим завданням є внесення доробку цих дослідників у мистецтвознавчий науковий обіг. Проте просто розшукати й опублікувати тексти такого характеру явно недостатньо — необхідно ввести їх у контекст мистецтва у такий спосіб, щоб вони стали частиною дискурсу, тобто їх проблематика була співвіднесена з проблематикою мистецтва. Під таким кутом зору антологія Р. Яціва «Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка XX століття: Антологія» (Львів, 2012), дві частини якої разом вийшли друком, набуває особливої ваги. Перша частина пропонує читачеві праці, що виявляють історичні, філософські, ідеологічні, етнопсихологічні, культурологічні аспекти образотворчого мистецтва. Цікавий теоретичний блок становлять тексти, написані художниками. Так, наприклад, «Теоретичні нотатки» О. Архипенка чи автобіографічна стаття М. Осінчука «Ікона» поряд з етнопсихологічним нарисом В. Яніва «Протиставлення Сходу й Заходу з психологічного боку» отримують нове прочитання і незвичний контекст.

Друга частина антології охоплює ширший хронологічний відтинок — у неї введено тексти авторів першої третини—кінця XX століття — аж до сьогодення. Таким чином вибудовується своєрідна смислова парадигма від текстів Ю. Липи, Д. Віконської, В. Кивелюка, О. Богомазова через спадщину О. Ольжича, М. Бутовича, М. Шлемкевича, П. Андрусіва, А. Оленської-Петришин до О. Федорука, Л. Соколюк, Л. Медвідя, А. Бокотея, та багатьох інших. На відповідальності упорядника лежить не просто вибір та відбір текстів, їх послідовність та логіка цієї послідовності. Упорядник виступає тим найуважнішим і найвідповідальнішим читачем, який повинен відчитати смисли кожного тексту і вибудувати контекст, від якого у кінцевому результаті буде залежати зміст і логіка дискурсу, що ним, врешті, постає антологія. Заслуговують на окрему увагу тексти, що стосуються реакції українських митців на художні явища світового мистецтва, як-от статті Ю. Соловія, Я. Гніздовського, Л.Р. Кузьми, Д. Віконської, О. Тимошенка, позаяк через політичну ізоляцію СРСР та ізольованість українського мистецтва Україна була штучно викинута зі світового мистецького процесу і багато етапів трансформації мистецтва було пропущено, а історичні зв'язки з цим іншим, інакшим мистецтвом на сьогодні також є білими плямами нашої історії.

Важливо, що в запропонованому Р. Яцівим колі авторів та текстів акцентується кілька вимірів. По-перше, практично кожен автор, представлений в антології, торкається проблеми національної ідентичності, заломленої через мистецтво, при чому це стосується текстів, написаних як в Україні, так і на еміграції. По-друге, українське мистецтво розглядається у співвіднесенні з мистецтвом та культурою світовою. По-третє, через зіставлення текстів мистецтвознавців, художників-практиків, культурологів, літераторів, філософів, укладачеві вдається витворити більш-менш цілісну візію осмислення принципових для нашої культури проблем у часовому вимірі, якої так бракує сьогодні.

Для кожного теоретика мистецтва дуже важливим є розуміння сутності досліджуваного об'єкта, щоб за абстрактним теоретизуванням та роздумами не загубити отого живого, що власне й перетворює об'єкт на художній твір. Коли мистецтвознавець працює творчо і як художник — це завжди відчувається, бо лише тоді він може схопити сутність мистецтва, сприймати інтуїтивно, а не лише умоглядно розуміти, бо мистецтвознавське дослідження не може бути зведене до однієї лише логіки.



Серед творчого доробку Романа Яціва — не тільки теоретичні праці, але й цікаві графічні та малярські роботи, художня фотографія. Він — учасник багатьох колективних та персональних виставок. І в живописних, і в графічних роботах Р. Яціва відчувається дуже добре володіння композицією, — це закономірно з огляду на те, що уроки композиції він отримував ще від батька, відомого українського графіка Мирона Яціва. Смілива живописна манера, застосування чистих насичених кольорів, спосіб узагальнення форми, оперування великими плямами — риси, що вказують на приналежність до львівської живописної школи (Роман Миронович навчався у К. Звіринського, Д. Довбошинського, Ю. Скандакова, М. Курилича, Т. Максиська, В. Овсійчука). Образний ряд у роботах Р. Яціва, і живописних, і графічних, і у світлинах, також засвідчує приналежність до львівського кола — це в основному краєвиди, які оточують нас щодня — ліси, поля, вулички, мотиви архітектури, море, небо, а також абстрактні композиції, які автор конструює через виявлення ритмічної структури. Цікаво, що і графіці, і малярству Романа Яціва властива особлива графічна ви-

разність — автор дуже добре володіє лінією і вибудовує свої композиції на зіставленнях лінії та плями не лише у графіці, але й у живописі. Ця графічна виразність як власний мистецький почерк дуже яскраво проявляється у кольорових зарисовках маркерами та фломастерами — саме цей матеріал художник відчуває особливо тонко.

Східна мудрість стверджує, що наука — це така праця, коли колодязь треба викопати голкою. Для української науки ця метафора є особливо справедливою: оте заповнювання пусток нашої історії та культури, не кажучи вже про розвиток науки, вимагає величезних зусиль, енергії, віри у свою справу і головне,— любові до того, що робиш, і до землі, на якій живеш. Мабуть саме завдяки цим своїм якостям Роман Яців заповнив і продовжує заповнювати ці культурні порожнечі постатями, ідеями та смислами.

Daryna Skrynnyk-Myska

ROMAN YATSIV AND A REVIVAL
OF LOST SENCES

In the article has been considered a research field by Lviv art scholar Roman Yatsiv who during recent years enriched the Ukrainian science with a number of new editions on the native Fine Arts as well as their history and development in XX c. Especial attention has been paid to the meaning of those publications that substantially widened a source basis of studies and deepened comprehension of aesthetical communication in contemporary and postmodern period. In analysis of some R. Yatsiv's theoretic and methodological fixations an attempt has been made to connect those with his creative aspiratios of artist.

Keywords: Roman Yatsiv, art of XX c., modernism, sence of art, art criticism, theory of art.

Дарына Скрыннык-Мыська

РОМАН ЯЦІВ:
ВОЗРОЖДАЯ УТРАЧЕННЫЙ СМЫСЛ

В статье рассматривается исследовательское поле львовского искусствоведа Р. Яцива, в последние годы обогатившего украинскую науку рядом новых изданий, посвященных истории развития изобразительного искусства XX ст. Особое внимание обращено на значение тех работ, которые существенно расширили источниковедческую базу науки и углубили понимание эстетической коммуникации в период модернизма и постмодернизма. При анализе некоторых важных теоретическо-методологических установок Р. Яцива как ученого осуществляется попытка увязать их с его же творческой ангажированостью как художника.

Ключевые слова: Роман Яцив, искусство XX столетия, модернизм, смысл искусства, художественная критика, теория искусства.



Олена ТИХОНЮК

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИТИНАНКИ УКРАЇНСЬКИХ ПРОФЕСІЙНИХ МИТЦІВ

У статті висвітлено функціональні, стилістичні, технічні особливості української витинанки, виконані професійними художниками. Проведено аналіз пластичних трансформацій витинаних творів, пов'язаних з діяльністю дипломованих митців. Визначено ознаки «професійної витинанки».

Ключові слова: витинанка, художні особливості, функція, стилістика, техніка.

В останній третині XX ст. техніка витинання знайшла своє застосування у творчих пошуках професійних художників. Витинанка розвивається як сучасне переосмислення мистецької традиції, набуває ознак станкової графіки, зберігаючи при цьому глибинну етнічну сутність. Вона є своєрідним полігоном для дослідження різних методів формотворення, що включає експериментування з технікою, композицією, стилістикою; комбінування з іншими художніми техніками.

Метою статті є висвітлення художніх особливостей сучасної витинанки, а також аналіз пластичних трансформацій витинаних творів, виконаних професійними художниками.

Визначаючи окреслений напрямок дослідження, було використано систематизацію Михайла Станкевича відносно витинанки 80-х років, а саме: 1) витинанка народних майстрів; 2) самодіяльних витинанкарів; 3) творчість професійних майстрів [3]. Аналогічну систематизацію сучасної витинанки подає польський мистецтвознавець Александр Блаховський [6]. Слід зауважити, що термін «професійна витинанка» стосується творчості дипломованих митців, які мають середню чи вищу художню освіту, а також окремих народних майстрів, що досягли досконалості у цьому виді творчості та спричинились до його розвитку шляхом дослідницької, організаторської, публіцистичної діяльності.

Аналізуючи художньо-образні особливості народних витинанок початку XX ст., М. Станкевич пише: «…Орнаментальний декор переважав над сюжетно-тематичними зображеннями. Організація його елементів і мотивів ґрунтувалася на засадах орнаментальної композиції, визначальними були ритм і симетрія — важливі фактори краси» [3, с. 32]. У більш пізній період (60—70-ті роки XX ст.) автор зауважує стилістичні та композиційні новації у творчості аматорів [3, с. 106, 112] і професійних художників [3, с. 112]. Починаючи з 1980-х рр. продовжувались трансформаційні процеси, зумовлені діяльністю як самодіяльних, так і професійних майстрів. На сьогодні ми можемо констатувати зникнення деяких традиційних композиційних структур і виникнення нових.

Традиційно витинанка в Україні була частиною хатнього декору. Її ґенеза й формотворення пов'язані з навколишнім середовищем [3, с. 21]. Безсумнівним є вплив на її стилістику інших видів народного мистецтва, чим пояснюються суттєві регіональні відмінності. Здебільшого витинанка була розрахо-



Леоніла Стебловська. Зірниці. Папір, акварель, витинання, 42 х 30, м. Київ, 1993, власність автора



Василь Корчинський. Сузір'я бика. Папір, витинання, 42 х 62, м. Київ, 2004, власність автора

вана на сприйняття в просторі. Витяті з паперу елементи наклеювали безпосередньо на стіни, піч, сволок, або у вигляді ажурних фіранок декорували вікна та полиці — відголос цієї традиції ми дотепер можемо спостерігати у вигляді паперових сніжинок, що з'являються в громадських приміщеннях і оселях щозими [3, с. 80]. Цим можна також пояснити простоту витятих елементів. Потреба в експонуванні вилучила витинанку з природного оточення й обмежила площиною фону. Вона стала самостійною мистецькою одиницею, з подальшою потребою у сконцентрованому спогляданні. Тепер вона мусіла підпорядкуватись тим композиційним законам, яким підлягає будь-який твір, розміщений на аркуші паперу. Більше того, кожна окрема композиція, переставши бути частиною системи хатнього декору, мусіла нести до глядача власне естетичне й змістове навантаження [3, с. 80].

Як уже було сказано, новим етапом розвитку витинанки стала функціональна зміна, а саме витинання суто експозиційного призначення. Це безумовно спричинило до художніх видозмін. Зокрема, нові пластичні рішення зумовила потреба в оформленні витинанок (фон, рамка, скло). Така подача вже не вимагала лаконізму й монументальності форми, узгодженої з інтер'єром, адже наклеєне на цупкий фоновий аркуш зображення давало змогу вирізати найтонші лінії чи з'єднувати окремі елементи умовнотонким «перешийком». Також відпала потреба у монолітному вирізуванні з цільного аркуша паперу — тепер композицію можна було скласти з окремих елементів. Ці риси ми нерідко зустрічаємо у народних витинанках, де фон виступав як окрема складова. Зокрема, це накладні паперові прикраси Прикарпаття та складені подніпровські витинанки [3, с. 30, 31].

Попри те, суто експозиційне призначення витинанки наклало й свої обмеження. Це стосується такої особливості витинанки, як ажурність, коли паперові прикраси з витятим на них декором були розраховані на сприйняття без фону, на просвіт (на вікнах, полицях тощо). Поступово зникають такі типи витинанки, як «фіранки», «рушники», фризові орнаменти. У творчості народних майстрів ми ще зустрічаємо «фіранки» приблизно до кінця 1970-х років, але це явище — швидше данина традиції, ніж мистецький самовираз [3, с. 92]. Більше того, витинанки, наклеєні на фон, здебільшого втрачали свої художні якості.

Серед професійних митців поодинокі спроби експонування витинанок без фону спостерігаємо з початку XXI століття. Однак вдалим використанням ажурності витинанки в просторі можна назвати лиш окремі мистецькі об'єкти, зокрема О. Турянської.

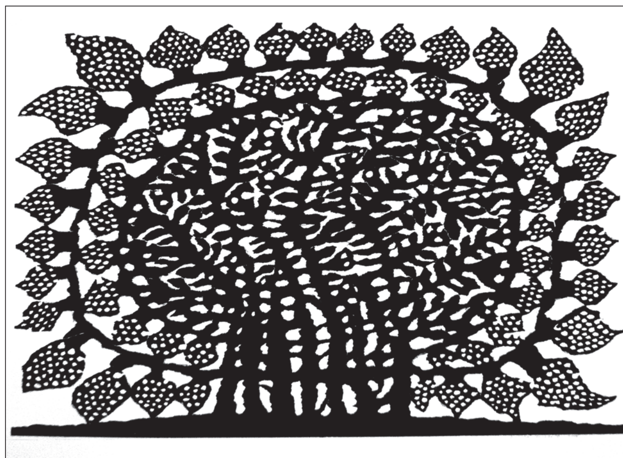
З діяльністю професійних художників пов'язані пластичні трансформації у витинанці. В історії українського декоративного мистецтва відомі приклади популяризації та впливу народних традицій, що було

зумовлено «поповненням» міських майстрів вихідцями з сільських місцевостей [5, с. 49]. Аналогічні до цього процеси відбувались і впродовж XX ст. та відобразились в окремих випадках на стилістиці витинанки. У цьому контексті ми можемо умовно поділити витинанкарів на дві групи. Перші — це переважно майстри старшого покоління, які ознайомились з мистецтвом паперового декору безпосередньо ще в дитячому віці, в побуті, або ж митці, яким були добре відомі зразки традиційної української витинанки, що яскраво відображається на їх ранніх роботах. Надалі, в контексті творчості кожного окремого художника, у витинанці відбуваються досить швидкі еволюційні зміни. Проте вони рідко виходять за межі основних художніх особливостей цього виду мистецтва, як, наприклад, лаконізм, площинність, чіткість силуетів та національні ознаки. «У фольклору вчуся виражати духовну суть мінімумом художніх засобів», — казала литовська витинальниця Й. Даніляускас [2, с. 18].

Іншу специфіку мають твори, виконані наступним поколінням витинанкарів, котрі побіжно знайомі з народними традиціями витинання. Підґрунтям для їх діяльності стали вже пластично й стилістично трансформовані витинанки попередників чи зразки китайських паперових прикрас. Істотний вплив на їхню манеру виконання мають також інші види мистецтва: силует, колаж, аплікація, гравюра. Це, передусім, характерно для молодих художників, що розпочали свою творчу діяльність у XXI столітті.

Слід відзначити ще таку властивість витинанок, яка позначилась на їх пластичних якостях і яку прийнято називати «відчуттям матеріалу» — риса, притаманна багатьом творам народного декоративно-прикладного мистецтва. Папір, хоч і не надто тривкий матеріал, але зручний для художньої обробки, має широкий спектр засобів виразності. На кожній народній витинанці не важко помітити характерний для руху ножиць вигин лінії чи відповідну до особливостей ріжучого засобу форму прорізів. Витинаючи з цільного аркуша, народний майстер, з огляду на якість паперу, знаходив технічно доцільний баланс між розміром елементів і товщиною і довжиною з'єднань між ними, розміщенням та чергуванням деталей. Створена відносно міцна структура, яка при максимальній ажурності повинна була зберігати свою форму, навіть тоді, коли не була приклеєною по всій своїй площині до фону. Таке оптимальне співвідношення декору та будови можна порівняти з мистецтвом архітектури. Таким чином, створювалися композиційна рівновага й характерна для техніки витинанки художня пластика. Нині у напрямку свідомого акцентування особливостей матеріалу працюють Сергій Алієв, Юлія Дунаєва, Сергій Танадайчук, Олексій Альошкін. Програмним стало збереження унікальних мистецьких рис витинанки для Василя Корчиського. Як збереження художньої суті витинанки трактує у своїх творах внутрішню рівновагу композиції Леоніла Стебловська.

Дедалі активніше художники витинають у спосіб, при якому використовується весь пластичний потенціал паперу, подекуди доходячи до межі можливостей матеріалу, вирізуючи надтонкі елементи, прита-



Юлія Дунаєва. Виноград. Тонований папір, вищипування, 49 х 70, м. Дніпропетровськ, 2008, колекція О. Тихонюк



Олена Шуміліна. Ангел (фрагмент). Папір, вирізування, калька, 61 х 51, м. Харків, 2005, власність автора



Олена Турянська. Без назви. Папір, витинання, калька, 110 x 140, м. Львів, 2007, власність автора

манні іншим технікам форми деталей та ліній. Це формує нове бачення роботи з папером та своєрідний напрям, що балансує між декоративним мистецтвом і графікою. Найяскравіше таку тенденцію можемо спостерігати у творчості Олени Турянської, Миколи Теліженка, Олени Шумиліної та Олени Зяткіної.

Важливим є такий етап у виконанні витинанок, як попереднє ескізування. Лише окремі митці беруться за витинання без нанесення малюнка, як, наприклад, С. Алієв, О. Негода-Бучковська чи Л. Тєптяєва. При цьому відбувається своєрідний діалог художника з матеріалом, а художня форма виникає у процесі роботи над твором, залежно від особливостей паперу. За висловом російської дослідниці Надії Полуніної, «...це як натхнення. Як графічний експромт. У ньому (витятому зображенні. — *О. Т.*) зосереджена енергія миттєвого та безпомилкового осягнення форми» [7]. Така імпровізація, притаманна небагатьом видам мистецтва, підкреслює своєрідність витинанки як техніки. Переважно при роботі над симетричними творами художники накидають великі маси (А. Пушкарьов, О. Турянська, В. Корчинський), а дрібні деталі вирізають вільно, від руки. У цьому випадку, зберігаючи загальний композиційний задум, витинанка набуває невимушеності та пластичності ліній. Інколи, особливо якщо це стосується асиметричних або складних жанрових композицій, виконується детальний попередній малюнок, який потім переноситься на папір для витинання. Такий метод наближає витинанку до станкової графіки.

Професійна підготовка митців, які працюють у техніці витинанки, спричинила й до стилістичних видозмін: стилізація об'єктів більше наближена до реалій фізичного світу, а на характер зображення людей вливає знання основ пластичної анатомії.

Пластичні якості ажурних паперових прикрас залежать від засобів витинання. У витинанці кінця XX — початку XXI ст., як і в інших видах декоративного мистецтва, можна спостерігати експерименти з технікою. Майстри дедалі глибше осягають безмежні можливості матеріалів декоративного мистецтва, основи їх пластичної і просторової організації [1, с. 228].

У своїй основі техніка виготовлення витинанок не зазнала суттєвих змін з моменту її виникнення [3, с. 80], адже сучасні художники створюють паперові візерунки за допомогою ножиць (витинання), ножа (вирізування) та, рідше, відриваючи шматочки паперу пальцями (відщипування). Але на сьогодні ми можемо констатувати якісні зміни стосовно використовуваних інструментів. Досвідчені витинанкарі з великою пильністю добирають собі ріжучі засоби за формою та розміром, відповідно до їх творчої манери. Це дає змогу митцям розширити пластичні можливості паперу, створюючи філігранні зображення.

Наприклад, великим арсеналом спеціально підібраних інструментів користується Олена Турянська. Деякі різновиди ножів (лез) художниця замовляє за кордоном, а тому має можливість втілити свої ідеї у витинанках досить великих за розміром (до 200 см за більшою стороною), з великою кількістю дрібних і складних за формою елементів. Більше того, через незручність транспортування таких творів, які не наклеєні на фонову основу, майстриня швидко вирізає нову витинанку на місці експонування.

Досконало володіючи технікою вирізування, художник Микола Теліженко досягає наближення пластики витинанки до станкової графіки. Тенденцію до виконання «ускладнених великомасштабних композицій» за допомогою ножа, починаючи з 60-х років XX ст., зауважив М. Станкевич [3, с. 80]. Використовуючи ножиці з тонкими, гостро заточеними кінчиками, творять витончені витинанки Ольга Шинкаренко, Ірина Кузьменко та ін. Майстриням близька стилістика декоративного розпису (зокрема петриківського), а обраний інструментарій дає їм змогу досягти неабиякої пластичності та витонченості ліній. Ножиці в руках витинальниць перетворюються на універсальний художній інструмент, здатний відтворити плавний порух пензля, характерні тонкі штрихи петриківського розпису,

промоделювати найдрібніші деталі, якими насичені композиції [4, с. 104].

Прикметно, що використання пробійників, як це інколи траплялося при додатковому декоруванні настінних прикрас, зокрема фіранок [3, с. 27], не набуло в наші дні популярності. У творчості сучасних майстрів вони носять поодинокий характер і, як правило, для надання ускладненої фактури, а не для утворення окремих елементів. У більшості випадків це ніяк не пов'язано з наслідуванням традиції, а свідчить про вплив інших видів мистецтва, зокрема художньої обробки шкіри (Л. Тєптяєва) чи різьби по дереву (Д. Власійчук). Рясні отвори круглої форми перейшли у витинанки Ніни Денисової від кольорових цяток, притаманних її живописним творам. Художниця була щиро здивована, дізнавшись про аналогічну практику в традиційній народній витинанці[1].

Нові можливості формотворення надає розширений вибір сортів паперу. Хоча прихильники чорного силуету у витинанці понині віддають перевагу витинанню з «дефіцитних» нині конвертів для фотопаперу, внутрішній бік яких має глибокий і разом з тим м'який чорний тон, більшість витинанкарів використовують весь широкий діапазон паперової продукції, якість та кольорові варіації якої особливо урізноманітнились на початку XXI століття.

Висновки. У XX столітті функціональні зміни у розвитку витинанки призвели до еволюції пластичних рішень, композиції, стилістики, художньої виразності. Внаслідок експозиційного побутування витинанка набула таких якостей: посилення змістового навантаження; ускладнення композиції; збільшення формату; розширення технологічних прийомів; філігранність виконання. Водночас увиразнилась тенденція до зникнення (за окремими винятками) ажурного експонування та комплексного сприйняття окремих творів.

На стилістичні особливості витинанки вливають деякі джерела творчої інспірації витинанкарів: традиційні хатні прикраси, китайське мистецтво вирізування з паперу, силует, графіка тощо. Пластична мова творів залежить від точності попереднього ескізування чи його відсутність взагалі. У зв'язку з цим окреслюється три способи витинання. Перший — від руки, притаманний орнаментальним замкнутим композиціям, одинарним симетричним витинанкам. Другий — нанесення основних мас. Третій — детальне промальовування майбутньої композиції, яке використовується авторами для складних багатофігурних витинанок, формотворення елементів, у яких поєднання потребує точності.



Людмила Мазур, Ознака. Папір, витинання, аплікація, 71 x 55,5, м. Хмельницький, 1995, ХОХМ Р-101

Професійні ознаки виявляються у витинанці через оперування знаннями з основ композиції, пластичної анатомії та рисунка (як наслідок — чіткі силові лінії, точність малюнка, збереження біологічних ознак зображення), осмислене використання композиційних прийомів для розкриття конкретного образу чи теми, удосконалення способів виконання шляхом використання спеціалізованих інструментів і матеріалів.

[1] Запис розмови з Н. Денисовою, 15 грудня 2008. — Приватний архів автора.

1. *Кара-Васильєва Т.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю» / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. — К. : Либідь, 2005. — 280 с. : іл.
2. *Петрова О.М.* Мистецтвознавчі рефлексії. Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX століття — початку XXI століття : збірка статей / О.М. Петрова. — К. : КМ Академія, 2004. — 400 с.
3. *Станкевич М.Є.* Українські витинанки / М.Є. Станкевич. — К. : Наукова думка, 1986.
4. *Тихонюк О.В.* Паперове мереживо українських художників / О.В. Тихонюк // Образотворче мистецтво. — 2009. — № 3. — С. 104—105.

5. *Тищенко О.Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII—XVIII ст.) / О.Р. Тищенко. — К. : Либідь, 1992.
6. *Blachowski A.* Polska wycinanka ludowa / A. Blachowski. — Torun, 1986.
7. *Полуніна Н.* Приятнейшая тень / Н. Полуніна, А. Фролов [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://siluet.org.ru/.

Olena Tykhonyuk

ON ARTISTIC PECULIARITIES OF PAPER-CUTS BY UKRAINIAN PROFESSIONAL CRAFTSMEN

In the article have been presented some functional, stylistic and technical features of Ukrainian paper-cuts produced by professional craftsmen. Analytic studies in plastical transformations of paper-cut works has pointed diplomaed artists concerned with this kind of creative activities. Signs of «professional paper-cut» have been determined.

Keywords: paper-cut, artistic features, function, stilistika, technique, professional artists.

Олена Тихонюк

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВЫРЕЗАНОК УКРАИНСКИХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ МАСТЕРОВ

В статье отражены функциональные, стилистические и технические особенности украинских вырезанок, выполненных профессиональными мастерами. Проведен анализ пластичных трансформаций такого рода произведений, исполненных дипломированными художниками. Определены признаки «профессиональной вырезанки».

Ключевые слова: вырезанка, художественные особенности, функция, стилистика, техника.



Валентина МОЛИНЬ

УКРАЇНСЬКИЙ ВІДДІЛ ГАЛИЧИНИ НА ВИСТАВЦІ В ОДЕСІ

У статті висвітлюється подія, яка відбулась у 1911 р. в Одесі — організована промислово-хліборобська виставка, у якій взяли участь українські товариства і приватні особи з Галичини, а також народні майстри з Гуцульщини — різьбярі В. Шкрібляк і М. Мегединюк, ткач Д. Прухніцький з Косова та ін.

Ключові слова: українські економічні і просвітні товариства, Левинський, Прухніцький, Шкрібляк, Мегединюк.

Сто років тому, влітку 1911 року в Одесі була організована промислово-хліборобська виставка, у якій взяли участь українські товариства і приватні особи з Галичини. Стаття «Австрійська Україна на одеській виставі» підписана криптонімом А. І., вміщена на сторінках тогочасного періодичного видання «Неділя», доносить текстову інформацію про цю подію і містить світлини з виставкових павільйонів [1].

У промислово-хліборобській виставці в Одесі взяли участь 26 різних спілок з Галичини, зокрема українські економічні і просвітні товариства, а також кілька приватних осіб. Серед інших учасників було п'ять промислових спілок — «Достава», «Народна гостинниця», «Труд» зі Львова, Видавнича спілка українського учительства з Коломиї, «Титан» з Відня; чотири просвітні товариства — «Просвіта», Товариство педагогічне, Шкільний Союз, Інститут для дівчат в Перемишлі; товариство господарське «Сільський Господар»; гімнастичні товариства «Соколи» і «Січі», а також сім приватних осіб, в тому числі професор Левинський зі Львова, Прухніцький з Косова, різьбярі-гуцули Шкрібляк і Мегединюки [1].

В окремому павільйоні виставки «Галичина (Австрійська Україна)» експонувалися малярство, різьблені вироби, вишивка, одяг та речі побуту гуцулів. Автор оглядової статті зауважує на важливості участі галичан тому, що, на його думку, «Одеса є найбільш зденаціоналізованим містом... Серед широкої маси тамошнього населення, не тільки нема національної свідомости, але воно не знає навіть про існоване в межах сусідньої держави великого кусня національної території, з буйним, будь-що-будь, розвоєм українського національного життя. Коли візьмемо се на увагу, то зрозуміємо, яке значінє мала наша участь в одеській виставі, котру обіслали ми хоч бідно, але так, що гості вистави могли пізнати нас і нашу працю, а принаймні зацікавитися австрійською Україною, про яку вони перед тим нічого не знали» [1, с. 2].

Далі згадуються рядки зі звіту одного з одеських організаторів виставки до виставкового комітету у Львові: «Український відділ на виставі займав безперечно визначне місце. Найбільше цікавилися виробами Левинського, фелонами і образами «Достави», гуцульськими виробами... Деякі з цих експонатів дістануть висші нагороди... Велике значінє мали картограми... Вони знайомили з Галичиною, її складом, культурним і економічним становищем не тільки багатьох гостей вистави, які раніше майже не

чули про Галичину, але й людям, що були з нею знайомі, показали, що ми багато дечого не знали або легковажили той величезний поступ, якого досягли наші галицькі брати… І се більш досконале знайомство з вашим, браття Галичани, поступом, підтримує й нашу, російських українців, енергію на дальшу боротьбу за добробут нашого народу, піднімає нашу віру в осягненє нашої мети… За се вам, браття Галичани, велике й велике спасибі… Я певен, що ся перша проба буде мати величезні наслідки в напрямі культурного й економічного зближення роздертих кордоном частин нашого народу» [1, с. 2].

Однак Галичина була мало репрезентована на «Виставі української штуки» у археологічно-артистичному музеї в Києві 1912 року [6]. З приводу цієї виставки І. Труш писав: «З малярства і різьби не було нічого такого, при чім би люди товпилися, про що би пізніше із захватом оповідали». Він наголошує, що це необхідно виправити при влаштуванні виставки наступного року, «заздалегідь звернути увагу на гуцульський артистичний дерев'яний промисел, який виходить далеко поза межі етнографії і на кераміку, якою у нас інтересується чинно професор Левинський. Одно і друге може зробити у Києві свій ефект» [5].

Принагідно згадаємо, що 1889 року Іван Левинський створив у Львові власну керамічну фабрику «Фабрика кахлевих печей. Іван Левинський». Поступово підприємство перетворюється на фабричне містечко художнього промислу. Тут поряд з керамічною з'являється скульптурна майстерня, відділи декоративного малярства, художнього металу, столярства і художнього дерев'яного промислу. На фабрику запрошуються видатні художники — скульптори, живописці, такі як Труш, Новаківський, Кузневич, Гаврилко, Паращук, Марконі, Левандовський, які створили тут унікальні твори станкового, монументального і декоративного мистецтва. Саме тут у 1900—1914 роках розквітає «галицький варіант українського національного стилю» [2]. Фірма об'єднала найвидатніших архітекторів і художників. Це було коло митців-однодумців, які створили і втілили в життя багато проектів архітектурних споруд по всій Галичині, зразків орнаментальної промислової та побутової кераміки, виробів художнього металу, вишивки, килимарства, ткацтва, меблів. Ці вироби мали «яскраво виражені ознаки українського стилю, який творчо переосмислював традиції народного мистецтва» [2, с. 19]. Інколи його називають гуцульською або українською сецесією.

На фабриці тиражувались облицювальні керамічні плитки для інтер'єру та екстер'єру, плитки для підлоги, декоративні вставки та панно, а також великорозмірні тарелі, вази, свічники, побутовий посуд, здатні стати активним елементом організації архітектурного середовища [4]. Зазначимо, що у більшості виробів фабрики Івана Левинського використовувались окремі форми, характерне кольорове вирішення, орнаментальні мотиви та технологія гуцульської кераміки.

Активними учасниками господарсько-промислової виставки в Одесі були відомі гуцульські різьбярі Василь Шкрібляк та Марко Мегединюк.

Василь Шкрібляк (1856—1928) виготовляв мисники і полички, хрести і свічники, тарелі і рахви, портретні рамки, майстерно декорував їх, керуючись вродженим відчуттям краси. У всіх роботах В. Шкрібляка, як зауважували дослідники — сучасники майстра, впізнаємо «певну легку різьбярську руку, дуже докладний рисунок і ніжно чисте виконання. Тими прикметами при великій пильності вибився Шкрібляк на першого артиста-різьбяра на всю галицьку і буковинську Україну. Тепер він на вершку своєї творчості, але не став ще на мірі, ані не чує утоми й охоти покинути працю, ані не повторяється у своїх творах» [3].

Важливою і специфічною особливістю творів Марка Мегединюка (1842—1912) є колористичне декорування виробів з використанням різнокольорового бісеру. За словами В. Шухевича «він перший впровадив пацьоркове письмо, яким, крім питомих мотивів, наслідує на дереві взори вишивок і писанок» [7]. М. Мегединюк побував у багатьох країнах Європи. Був у Римі, Парижі, Відні, Празі, Львові і, як пізніше він сам про це згадував, оглядав там багато різних виставок.

Марко Мегединюк розвинув свій власний спосіб декорування без різьби, інкрустуючи вироби бісером. Як зауважує Д. Лукіянович, майстер «послугується самими цятками, але не розсипає їх дрібно, або одною низкою, але накриває площину раз ґерданом, раз вишивкою. Він кольорист, а шукає тільки поважних красок і добуває їх з самих кораликів, які накладає густо, а все дає перевагу темним над

ясними. Він і тла шукає темного» [3]. Для своїх робіт майстер вибирав деревину грушки або сливи. Зауважимо, що роботи згаданих різьбярів експонувалися на різноманітних виставках, які відбувалися в Галичині та за її межами, вони неодноразово удостоювалися високих нагород — золотих і срібних медалей. В Галичині виставки організовувались різними спілками і товариствами. Активні українські громадські діячі Галичини сприяли популяризації творів народного мистецтва краю.

Українські товариства зі Львова і Коломиї, а також народні майстри з Гуцульщини — різьбярі В. Шкрібляк і М. Мегединюк, ткач Д. Прухніцький з Косова, представляли свої твори серед багатьох спілок і приватних осіб з Галичини на одеській виставці 1911 року.

1. *А. І.* Австрійська Україна на одеській виставі / А. І. // Неділя. — 1911. — Ч. 50. — 24 грудня. — С. 1—2.
2. *Кара-Васильєва Т.* Стиль модерн в мистецтві української вишивки / Т. Кара-Васильєва // Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. — К., 2009. — С. 8—23.
3. *Лукіянович Д.* Вистава домашнього промислу в Коломиї / Д. Лукіянович // Неділя. — Львів, 1912. — Ч. 38—40.
4. *Нога О.* Постать Івана Левинського, одного з організаторів керамічного промислу в Галичині / О. Нога // Образотворче мистецтво. — 1993. — № 3. — С. 41—43.
5. *Труш І.* Вистава української штуки в Київі / І. Труш // Неділя. — 1912. — Ч. 12. — 24 березня. — С. 1.
6. *Труш І.* Українська артистична вистава у Київі / І. Труш // Діло. — 1912. — Ч. 10. — С. 3.
7. *Шухевич В.О.* Гуцульщина : Ч. 1, 2 / В.О. Шухевич ; репринтне відтворення видання 1899 року // Верховина, 1997. — 352 с.

Valentyna Molyn

ON UKRAINIAN DEPARTMENT OF GALICIA AT ODESSA EXHIBITION

In the article some light has been thrown upon an event that took place at Odessa in 1911, viz. organization of industrial and agricultural exhibition, attended by Ukrainian Galician societies and private persons as well as folk artists from Hutsul region, e.g. woodcarvers V.Shkriblak and M. Mehedyniuk, weaver D.Prukhnitsky of Kosiv and other craftsmen.

Keywords: Ukrainian economical and educative societies, Levynsky, Prukhnitsky, Shkriblak, Mehedyniuk.

Валентина Молинь

УКРАИНСКИЙ ОТДЕЛ ГАЛИЦИИ НА ВЫСТАВКЕ В ОДЕССЕ

В статье освещается событие, происшедшее в 1911 р. в Одессе — деятельность промышленно-хлеборобской выставки, в которой приняли участие украинские общества и частные лица из Галиции, а также народные мастера Гуцульщины — резчики В. Шкрибляк и М. Мегединюк, ткач Д. Прухницкий из Косова и др.

Ключевые слова: украинские экономические и просветительские общества, Левинський, Прухницкий, Шкрибляк, Мегединюк.



Лідія СТЕФАНИШИН

УКРАЇНСЬКИЙ СТИЛЬ В ОБЛАШТУВАННІ МІСЬКИХ ПОМЕШКАНЬ ГАЛИЧИНИ 1920—1930-х років

У статті розглядаються шляхи облаштування міських помешкань в національному стилі у 1920—1930-х роках. Простежено вплив друкованої продукції, а саме часопису «Нова Хата», на формування смаків галичан щодо хатньої обстави.

Ключові слова: український стиль, помешкання, хатня обстава, інтер'єр, «Нова Хата».

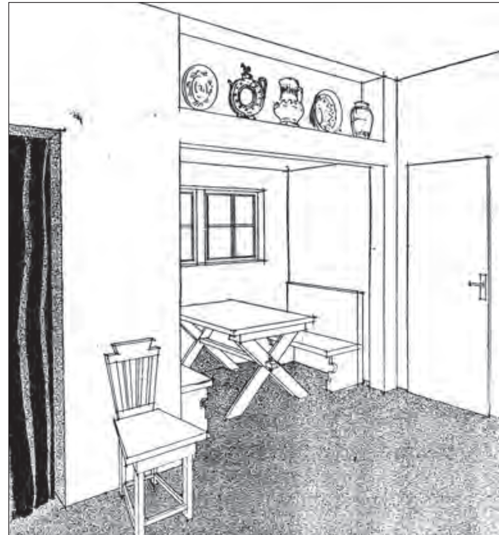
Процес формування та становлення українського національного стилю, його періодизацію з кінця 80-х рр. XIX ст. до 20-х рр. XX ст. вичерпно розглянуто в мистецтвознавчій літературі. Так, Олесь Нога стверджує, що формування естетичного стереотипу національної стилістики в Галичині тривало довше, на відміну від інших країн Європи. Творчі пошуки в цьому напрямку на західноукраїнських землях тривали аж до початку 40-х років минулого століття [16].

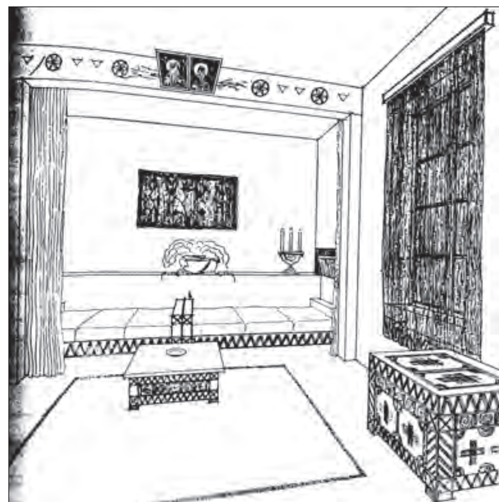
За складних політичних умов, в час, коли Галичина перебувала у складі Польщі, пошуки українського стилю в різних сферах мистецтва були одним із чинників самоіндентифікації українців. На початку 1920-х років український стиль поступово переходить з унікальних архітектурних об'єктів на типові міські помешкання галичан. Поширенню новаторських ідей щодо облаштування житлових інтер'єрів сприяли друковані жіночі видання «Жіноча доля», «Жінка», але найбільший вплив на формування естетичних смаків у поєднанні з народною культурою мав журнал «Нова Хата». Його було відзначено спеціальним журі на виставці слов'янських часописів у Празі в 1933 році та занесено в список кращих ілюстрованих часописів, призначених для книгозбірень, бібліотек тощо.

Дописувачами часопису, що окреслювали шляхи облаштування помешкань, були: громадські діячі, журналісти — Олена Федак-Шепарович, Лідія Бурачинська, мистецтвознавці Мирослава Чапельська, Михайло Островерха, Ірина Гургула, письменники Михайло Рудницький, Наталія Королева, художниці — Олена Кульчицька, Софія Вальницька.

На шпальтах «Нової Хати» систематично друкувались поради стосовно модерного урядження домівки. Вже на перших її сторінках знаходимо основні вимоги у створенні комфортного помешкання: гармонійне співвідношення розмірів кімнат, форми та кольору стелі, стін і підлоги, пропорційне розташування вікон і дверей. Основними критеріями при вирішенні цієї проблеми були економність, здорова простота та естетичний смак, тісний зв`язок форми і колірних варіантів з гігієнічними вимогами. Головний девіз при облаштуванні помешкання — багато простору, світла та повітря, але найбільше уваги зверталось на оздоблення житла, причому «не дорогим чужостороннім лахміттям, а внесенням всюди, на кожному кроці своєї рідної української культури, декоративного народного мистецтва» [15, с. 8].

Попри загальні поради щодо облаштування житла порушувалося питання його індивідуалізації. Зауважувалось, що одна мала кімната, яка іноді слугувала для господині і спальнею, і їдальнею, і вітальнею, могла б бути і змістовнішою, і естетичнішою, ніж цілий ряд «салонів» (кімнат, зачинених на щодень і відкритих для чужих) з шаблонною обставою. Саме тут поставало питання «культури помешкання», яке полягало не в кількості, а й у якості, не в дороговизні, а в мистецькому смакові, не на показ, а для власного користування. Звичайно, майже у кожної жінки є вроджений талант, вміння «з нічого зробити щось», лише не у кожної є розуміння культурного чинника в атмосфері власної домівки [9, с. 6—7].





Що ж спонукало звертати увагу на внутрішнє облаштування помешкання? За словами М. Рудницького, думка про оздоблення домівки виникала найчастіше у зв'язку із згадкою про гостей. Він стверджує, що «хатня обстановка може бути складена з двома думками: вона повинна якнайбільше інтенсивно пригадувати нам життя поза нашими стінами або повинна якнайлегше дати нам забувати про нього» [21, с. 3]. Для української родини, яка майже завжди була багатодітною, обстава хати мала б сприяти вихованню дітей, та, на жаль, звичайна пересічна сім'я «не розуміє, яку вагу може мати для них бодай один мистецький предмет, залишений на спомин, предмет, який за кожним разом розбуджує в нас думки про близьких або цікавих людей і який має більше вартости, як десятки живих людей, вид яких зміцнює в нас несвідомо нехіть до життя» [21, с. 4].

У багатьох публікаціях М. Чапельської подано, за її висловом, два засадничі способи українізації помешкання: при самостійному будівництві хати вона передбачалась і диктувалася плануванням житла, його просторовою організацією, архітектурними формами; в міському стандартизованому помешканні інтер'єру надавалось української атмосфери [25; 26; 27; 28].

Наповнення міського інтер'єру насамперед становили меблі, деякі з них «у народному стилі» були доступні лише заможним, тож замовляли їх як мистецькі «витребеньки», і, звичайно, вони не витримували конкуренції з чепурною віденською «політурою». Сільські столи, скрині та полиці відповідали зовсім іншим потребам селянського життя, підпорядковуючись праці, звичкам і функціям оселі, та не завжди личили міському помешканню. Тому здебільшого в 1920—1930-х рр. меблі купувались у «склепах» і називались «модерними». Головними їхні ознаками були простота ліній та відсутність прикрас. Предмети буденного побуту більше належали ідеалові практичності, ніж естетичної краси. Внесення в інтер'єр нотки національного відбувалось через окремі елементи народної предметної культури. Так домівку кабінету, який витіснив і замінив колишню вітальню-салон і складався з бібліотеки, бюрка і великих шкіряних «фотелів-клюбів», рекомендували прикрасити народним килимом. Щодо спальні, то при виборі килима слід було більше подумати — замовляти його в мистецькій майстерні чи купувати безпосередньо на селі [24, с. 7—8].

«Гарно вишиваний рушник за іконою в селянській світлиці має свій чар природної прикраси; завішений





у сальоні довкола портрету Шевченка, поміж абажурами та табуретками, пригадує нам хіба, що господарі силкуються цим єдиним предметом зазначити свій патріотизм» [21, с. 3—4].

За допомогою дрібничок можна було постійно змінювати відповідно до настрою вигляд свого помешкання. Усі додатки до обстави творили «душу» кожної хати — це і гарно підібрані занавіски, і оригінальний килим, і скатертина з народною вишивкою, і відповідно складені подушки, і добрі картини чи квіти. «Хто як хто, але ми, українці, при безконечних скарбах нашого народного мистецтва, можемо творити хатні обстановки, яких позавидували б нам усі культурні народи», — стверджує Г. Федак-Шепарович [9, с. 6—7]. Софія Вальницька звертає увагу читачів «Нової Хати» саме на автентичні скарби народної кераміки Полтавщини, Галичини, Гуцульщини та заохочує прикрашувати ними своє помешкання, а також висловлює негативне ставлення до спроб Івана Левинського на промисловому рівні відтворити мистецький дух Гуцульщини [6, с. 3].

Приємною оздобою кожного помешкання могли бути мальовані полички на стінах (візерунки на них виконувались шляхом випалювання та малювались протравами чи олійними фарбами). В статті Наталії Королеви подано декілька варіантів розміщення поличок: «Гарно виглядають полички, зроблені таким чином, щоб під самою дошкою полички містилась довга рама, здебільшого поділена на кілька чи кільканадцять окремих рямців, куди вправлено чи то малюнки і змістом і барвами згармонізовані в цілість (серіяльно), або добрі мистецькі світлини. Під такою поличкою повинен звішуватись додолу килимочок чи вишиване панно (саморобний гобелен), візерунок якого своїми барвами відповідає як до тих образків, так і до загального тону світлиці» [11, с. 20]. На поличках можна було поставити не тільки декоративні (вазочки, мисочки), але й вжиткові предмети, які завжди мали бути під руками. Полички могли бути різними за довжиною і розміщені на будь-якій висоті. Коли вони підвішувались близько до стелі, то їх задекоровували мальованими народними тарелями разом з куманцями, або більшими глечиками чи вазами. Це надавало кімнаті (особливо їдальні або кухні) характеру теплої гостинності і ласкавої привітності. Цікавий варіант розміщення відповідних поличок згаданого типу в розі кухні чи їдальні на так званому «покутті»: «Коли ж їх ще сполучує образ докупи, то під образом конче повинні бути привішені мальовані писанки, число яких з року в рік зростає. На Полтавщині наші люде ще люблять вішати на покутті паперових чи воскових стилізованих голубків, котрі рухаються при подуві вітру в хаті» [11, с. 20]. При такому розміщенні полиць до них дуже підходять мальовані лавки під стіни замість стільців, «а в розі трохи нижче, як плита стола, — вугольничок, трьохкутний столик, покритий мережаною хустинкою. В звичайні дні на тім вугольничку стоїть карафа з водою, чи там попільнички, а в святочні дні — квіти» [11, с. 20].

Автори більшості публікацій намагались розмежувати естетику інтер'єру і кількість витрачених грошей: «Модерно прибрати хату, це зовсім не значить прибрати її з великою пишнотою або великим накладом гроша. Навпаки, простота і привітність теперішньої обстановки дає нам багато можливостей влаштувати свою хату по новітньому скромними засобами» [3, с. 20]. Великі вікна, ясні гладкі стіни, легкі прозорі занавіски, сучасна форма меблів (прямі й без прикрас) — це були ознаки новітньої модерної обстави, зумовлені насамперед браком помешкання в містах, а також жіночою економічною незалежністю, оскільки жінка не могла витрачати багато часу на прибирання. Як приклад Лідія Бурачинська пропонує облаштування хатньої обстави новітніми меблями у формі скринь. Модернізовані скрині, більші й менші, можна складати разом або використовувати поодинці: «Відповідно до своєї форми та призначення — це бібліотечна шафа, комода, креденс, туалетний столик. Підставу творить головна скриня, оперта на чотирьох ніжках. На ній можна укладати полички довільної форми. Їх можна справляти постепенно в міру потреби. Неправильність їх форм не вражає неприємно, навпаки в хатньому устаткуванні не повинно бути бездоганної точності. В кімнаті повинен проявлятися відпечаток її власника в таких особливих дрібничках» [3, с. 20]. Конструктивною ознакою таких меблів була їхня прямокутна форма та мобільність, що давало можливість легко переставляти їх в будь-який куток кімнати. Естетичним осередком кімнати був стіл, округлий чи чотирикутний: «При круглім столі відпадає поняття першого й останнього місця, на право чи на ліво, й всі, що при нім сидять, можуть собі свобідно дивитися в вічі, що викликає милий настрій, уприємнює веселе приняття й приспішує товариське зближення між менш знайомими гістьми» [10, с. 8].

Вважалось, що турбота про творення і зберігання хатнього затишку входить до обов'язків жінки-господині, яка перебуває вдома в той час, коли чоловік заробляє, адже, за тодішніми переконаннями, кожна жінка, котра почувається приятелем свого чоловіка, дбатиме про його спокій і відпочинок вдома, і з мотивів власного самолюбства досягатиме найбільшої привітності свого житла можливими для неї засобами.



Способами досягнення хатнього затишку ділиться Королева Наталія в статті «Затишна хатина»: «Одна з тайн привітності житла полягає в тім, щоби не надуживати виробів шаблонових, мовляв фабричних. Найбільший же ворог затишності — це набування фабричних виробів у роздріб, не комплектами чи гарнітурами, а окремими річами, котрі чомусь вам сьогодня враз сподобались... То ж — одна з таємниць привітності житла полягає всамперед у характері предметів устаткування, що наповняють наше помешкання. Головною вимогою є, щоб вони були «не чужі», здавна знайомі, рідні нашій душі... Ото ж, — характер обстановки, до котрого ми привикли з дитинства, або — ще далі: в тій чи іншій мірі *національний* є найближчим оточенням нашій душі... Другою прикметою привітності — згадана вже вище гармонія, тобто приспосіблення одної речі до другої в їхньому зборі. Який несмак в'язати, як це тепер часто роблять, прості англійські чи фінські меблі з ручними орієнтальними килимами та ренесансовою порцеляною. Або ж — просто жах дивитись на бамбусові столички та стільчики, поставлені на старовинний український килим, над яким висить олеографія в красках — копія відомого образу (переважно — «Острів мертвих» Бекліна)!... Взагалі найбільшою беззвязністю вражають окремі речі ріжних стилів та великого скоку в ціні: навряд чи хтось додумається приставити до некрашеного кухонного стола так званий Вольтерів фотель чи



ультра-модерне, кубістичне сідало. Хата з мішаним устаткуванням завжди нагадує собою крамницю староречника» [12, с. 8—9]. Такої ж думки дотримується і Островська Оля, закликаючи доцільно добирати меблі та зважати на естетичні якості текстилю [18, с. 11].

Не завжди затишним постає помешкання з цілковитою, виміряною до сантиметра симетрією, як, наприклад, виставлені в один ряд стільці. «Навпаки, певний, але навмисний безлад, мистецька симетрія роблять хатину оживленою, не закам'янілою, творять атмосферу сподівання, що тут ви знайдете миле прийняття й веселу думку. Кинута, немов випадково, з поспіху квітчаста хустка на спинку стільця дає далеко більше краси, як та ж хустка, чепурно прип'ята цвяшками на стіні, дарма, що в першій позиції, може й прекрасного її взору майже не видко» [12, с. 9]. Фактично житло не може мати нічого спільного з виставкою чи з вітриною магазину, так як будь-яка вжиткова річ повинна бути під рукою. Велику увагу потрібно приділяти чистоті помешкання, але не «надуживати надмірної «вченої» гігієни обстановки (модерного замикання в шафи всього устаткування)... В таких хатах і мухам нудно» [12, с. 9].

На думку Наталії Королевої, найкраща ознака привітності житла — «вміння надати своєму помешканню такий вигляд, ніби в ньому вже прожило кілька поколінь ваших родичів та свояків. Коли пощастить вам утворити отой кольорит так званої контюніїти (тяглости) життя даної родини, бодай і штучно, тоді ви враз досягнете того, що ні вам самим, ні вашим гостям ніколи не видаватиметься ваше житло холодним» [12, с. 9]. Щоб досягти цього, потрібно було мати заздалегідь сформовану думку, після чого уважно вивчити кожну річ, що вноситься до хати, і знайти їй відповідне місце: одній на показі, іншій у затінку. На завершення доповнити інтер'єр старовинними речами, можливо бутафорськими, але такими, які могли бути у ваших попередників. «Взагалі в старовині більше чару, як гадає сучасне людство, що наввипередки гониться за модерним. Бо ж модерність — здебільшого — ще неоформлене шукання, тим часом, як старовина — викінчена досконалість. Тому то ніколи модерний мистецький твір не був оцінений так, як твір часів старих, хоч, об'єктивно кажучи, модерний може бути, порівнюючи, й вищим у своєму мистецтві... Українська хатина, помимо старовинних стильових меблів, помимо не всім приступних різьблених сволоків під стелею, або питомих архітектурних форм дверей, вікон і т. п., — може враз стати привітною, затишною, мовляв — «давньою», через національні наші килими, ручні гобелени-вишиванки, мережки, гапти. Ще затишнішою стане кожна хатина (не говоримо тут про кухню), коли до її устаткування додати книжок, з відповідними меблями для них. Де нема в житті книжок — там не витає дух розуму! Стіни конечне вимагають образів. Найліпше оригінали, або принайменше — гравюри та деворити, нарешті — мистецькі світлини. Але найліпше устаткування можна зіпсувати кількома шаблоновими олеографіями, або — борони Боже! — групою поштових листівок! З олеодруків можуть сприяти привітності помешкання лише ті, що мають характер раритетів або підкреслюють якусь ідею життя власника помешкання» [12, с. 9]. Для розвитку суспільного смаку рекомендувалося навіть створити «музей несмаку», який більше б навчав громадянство смаку, як мистецькі музеї. Оскільки, за словами Н. Королеви, «ворогом привітності домашньої обстановки є всяка машинерія: грамофони з величезними трубами, писальні чи рахувальні машинки, навіть машинки до шиття, коли їх виставлено на показному місці...», то дається порада подати в інтер'єрі «якнайбільше квітів, китиць, листатих рослин, а взимку — так званих «Макартовських букетів» — з сухих квіток та рослин» [12, с. 9].

Про застосування народного мистецтва серед предметів домашньої обстави та підтримання «українського стилю» в інтер'єрі дізнаємось з ре-

ферата Ірини Гургули, виголошеного на відкритті виставки кооперативу «Українське народне мистецтво» у Львові 1 лютого 1931 року. Багатство орнаментальних форм і різноманітність технічних засобів українського народного мистецтва надавали можливість вдало застосовувати народні прикраси серед домашньої обстави, одягу та різних предметів щоденного вжитку. Найкращим матеріалом з огляду орнаментики, техніки і колористики для наслідування в килимарнях слугували давні українські килими, особливо київські та полтавські, а також і інші ткані вироби (запаски, плахти, горботки і т. д.) для створення вовняних хідників, занавісок, настільників новітнього устаткування. Для «батікування» — невичерпним джерелом орнаментальних композицій були галицькі писанки (сокальські, подільські, гуцульські, сяніцькі). Крім орнаменту, за джерело творення вибирались і форми предметів сільської хатньої обстави, наприклад «скрині — для новомодної комоди, та сполуку гуцульського мисника з новомодним креденсом» — так, як це зробив митець-скульптор П. Коверко. Перенесені в нове оточення предмети народного побуту утримували не лише прикрасу і форму, але також і зміст свого призначення — скриня-комод надалі зберігала цінні папери, а на миснику розкладався посуд [8, с. 1—2].





Велике значення для популяризації українського стилю в помешканнях мали не тільки часописи, але й виставки, найчастіше організовані кооперативом «Українське народне мистецтво» (наприклад, на одній з них були виставлені скриня-комод та чайні столики, декоровані різьбою, запозиченою з гуцульських скринь) [19, с. 3—5].

Досконалим зразком «українського стилю» є інтер'єр помешкання сестер Кульчицьких. Про це згадує поет Микола Вороний, який, перебуваючи наприкінці 1925 р. у Перемишлі, відвідав оселю Кульчицьких на площі Ринок 28: «Внутрішні прикмети симпатії мешканці хати виразно відбиваються на її внутрішнім урядженні... Ніякої паради чи виставности, нічого зайвого чи крикливого, в усьому елегантна простота, раціональний смак і тонке естетичне відчуття культури європейської, а разом з тим — своєрідної, національної» [7, с. 14]. Гармонійного характеру згаданому помешканню надавали своєрідні дерев'яні меблі, де національні мотиви поєднувались з модерною європейською пластикою, виконані за ескізами художниці косівськими народними майстрами, декоративні тарілки, вази, подушки на канапу, килими, вишиті занавіски та серветки. Все це — «...і меблі, і вишивки, і килими становили єдину мистецьку цілість» [5, с. 146].

Олена та Ольга Кульчицькі як співробітниці журналу «Нова Хата» систематично сприяли виробленню естетичного смаку та піднесенню домашньої культури серед галицького суспільства через друковані проекти скромно, елегантно і практично улаштованого помешкання та рисунки ручних робіт — декоративних подушок, покривал на ліжка, занавісок до вікон, рушників, мережаних та вишиваних гуцульськими, буковинськими, полтавськими мотивами. Поряд з проектами та рисунками обов'язково подавались докладні технологічні описи: матеріал, спосіб виконання, колорит, спосіб застосування. Це сприяло і спонукало українське жі-



ноцтво до відтворення мистецьких зразків і застосуванню їх у власному помешканні.

Серед деталей, які доповнювали інтер'єр і вносили в нього нотку національного, — лампи, занавіски, настільні прикраси тощо.

У французькій мові знаходимо цікавий зворот, що визначає затишок, спокій, комфорт, а саме «souslalampe» — «під лампою». Тобто, затишку в тодішніх помешканнях досягали завдяки різноманітним лампам, регулюванню тінистим абажуром їхнього світла, приємного для зору, догідного для читання. Поряд з висячими електричними лампами використовувались також стоячі лампи, які мали, крім абажуру, ще й стояк (високий чи низький) переважно з дерева, узгоджений за відтінком із загальним середовищем кімнати. Деякі з них були різьблені, як це зробив різьбяр Коверко (настінна лампа у формі сволока, і стояча лампа для читання) [2, с. 8]. Замість дерев'яних стояків чи опор з інших матеріалів пропонувалось використовувати гончарні глечики чи вази, а форму абажуру вибирати відповідно до гостроконечної форми гуцульських воріт чи круглої сільської церковці, колір абажуру підбирати відповідно до кімнатної обстави, зважаючи на те, що найкращими є відтінки зеленого, оскільки він найздоровіший для очей [1, с. 10].

Будівництво в тогочасних помешканнях низьких і широких вікон, замість попередніх високих та вузьких, призвело до зміни їхнього декору. Вигляд занавісок, як відомо, значною мірою залежить від форми вікна. Для широких модерних вікон застосовувався прозорий матеріал, зібраний на кольорових кільцях, який зсувався або розсувався на металевій планці модерних карнизів. Занавіски могли бути виготовлені з орнаментованого матеріалу або «тусору, маркізети, етаміни», декоровані вишивкою у вигляді горизонтальних смуг, чи мережкою, яка добре пропускає сонячне світло, за довжиною досягали тільки до підвіконня.

Інший варіант декору вікна — це трансформована давня штора. Вона зводилась до вузької рамки, що облямовувала вікно з трьох боків. Зазвичай, вона шилася з квітчастого матеріалу або сирого шовку чи домотканого сільського полотна, декорованого вишивкою чи мережкою, яка утримувала в собі легку заслону з білої сітки, тюлю чи мережаного батисту [13, с. 11].

Для накривання столу використовували скатертини (обруси): спочатку білі, пізніше кольорові. Біле поле обруса перетинали поздовжні й поперечні лінії стяжок, умовно вони відмежовували краї стола від його середини, за кольором — це золотистожовті або кольору морської зелені смужки на білій площині обруса. З часом вони втратили свій первісний розмір, призначення, і навіть колір. Їхню площину перетинала часто навхрест широка мережка, що утворювала невеличкі квадрати, або вузька вишивка, узгоджена з кольором порцеляни. Білі обруси поступово замінились кольоровими: блідожовтими або зеленими на обід і вечерю, рожевими чи фіолетовими на сніданок і підвечірок. Нетрадиційним накриттям святкового столу стала «американська новинка»: невеличкі серветі й серветки замість обруса, але й вони вражали своєю незвичайністю, маючи певний естетичний чар [20, с. 9].

На зміну давнім обрусам приходять невеличкі подовгуваті серветки. На кожну серветку клалися тарілка, прибор і чашка до чаю (скільки тарілок — стільки серветок), посередині стола — продовгувата доріжка або плетені підставки під гарячі страви. З практичного боку вони були набато кращими — легше випрати кільканадцять серветок, ніж один великий обрус [14, с. 9].

З метою пропагування новаторських ідей щодо декорації стола відбувалися виставки. Одна з них була влаштована у Львові Польським Товариством Пань Дому під гаслом «Від прабабуні до сьогодні», де прослідковувалась зміна стилів від бабусиного квітчастого накриття стола до простого тогочасного. Подібний показ відбувся й у Вар-

шаві з залученням закордонних посольств, що виявилось в рідкісному перегляді національних особливостей столового накриття. Поляки накрили декілька столів, серед них «мисливський» в народному стилі, вишитий «подільським гаптом» та декорований народною керамікою, що було сприйнято як презентацію нашого доробку світові, але під чужим іменем [23, с. 9].

Щоб сервірування в українському стилі не обмежувалось тільки вишитим обрусом з сільського полотна, клуб «Нової Хати» влаштував 15 лютого 1938 р. в приміщенні Народного Дому демонстрацію варіантів накриття стола в комплексному варіанті з посудом: накриття на сніданок, обід, підвечірок і вечерю. Найцікавіше виглядало накриття на підвечірок — на горіховому полірованому круглому столику розкладено чотири серветки, вишиті помаранчевим узором, органічно поєднані з посудом для чорної кави, декорованим подібним узором із крамниці О. Ониська [29, с. 11].

Період 1930-х рр. позначений і зацікавленням хатнім посудом, який стилістично був би наближеним до народної кераміки. В цьому напрямку працював над проектами посуду митець Василь Дядинюк з його глибоким розумінням українського орнаментального мистецтва. Придбати українські сервізи за проектом В. Дядинюка можна було на складі порцеляни і скла Олександра Ониська (Львів, вул. Галицька 20) [17, с. 19]. «Сервіс дуже скромний, безпретензійний, рисунок на порцеляні дуже тонкий, делікатний, краски теж дистинговані» [22, с. 7], але великого захоплення споживачів такого товару не відзначалось. За словами п. Ониська, «наша публика бажає бачити вишивковий взір на рубцях тарелів. Так принайменше висловлюється, побачивши сервіс проекту В. Дядинюка». Згадана крамниця оголошувала конкурс на проекти порцеляни тільки для митців-жінок, оскільки жінка тісніше, ніж чоловік, пов'язана з побутом і може в прикладному мистецтві сказати авторитетне слово. На конкурс надіслано 80 проектів, серед яких одноголосно першу нагороду отримали проекти Стефи Рудакевич, створені за писанковими та керамічними мотивами, другу — проекти Софії Вальницької за писанковими мотивами, відзначено проект дитячої порцеляни за народними мотивами (коників та баранців) Олени Кульчицької та Михайлини Стефанович, котрі успішно пристосували вишивковий узір до порцелянової форми [4, с. 9].

Проблема формування інтер'єрів помешкань міських галичан в українському стилі була особливо актуальною в період 1920—1930-х рр., коли доводилось боротись за національне самозбереження. Націоналізація помешкання відбувалась за двома напрямами: комплексна стилізація інтер'єру включно з меблями або поверховий декор з використанням дрібних прикрас (килимів, тканин, посуду тощо) і модерних меблів. На формування смаків тогочасних галичан щодо хатньої обстави позитивний вплив мали часописи, що пропагувалипевні норми в облаштуванні помешкань і запобігали виявам несмаку й «кітчу» серед населення.

1. Біля лампи // Н. Х. — 1931. — Ч. 1. — С. 10.
2. *Бурачинська Л.* Дещо про лямпи / Л. Бурачинська // Н. Х. — 1934. — Ч. 10. — С. 8.
3. *Бурачинська Л.* Новини домашньої обстановки / Л. Бурачинська // Н. Х. — 1930. — Ч. 6. — С. 20.
4. *Бурачинська Л.* Тарілки й глечики / Л. Бурачинська // Н. Х. — 1934. — Ч. 7—8. — С. 9.
5. *Бродило Г.* Спогад про Олену Львівну Кульчицьку / Г. Бродило // Народознавчі зошити. — 2001. — № 1. — С. 146.
6. *Вальницька С.* Дещо про народну кераміку / С. Вальницька // Н. Х. — 1928. — Ч. 7—8. — С. 3.
7. *Волошин Л.* Із плеяди творців українського модерну: Олена Кульчицька / Л. Волошин // Галицька брама. — 2007. — № 9—10. — С. 14.
8. *Гургула І.* Примінювання прикрас народнього мистецтва / І. Гургула // Н. Х. — 1931. — Ч. 2. — С. 1—2
9. *Г.Ф.* Культура помешкання / Г.Ф. // Н. Х. — 1928. — Ч. 2. — С. 6—7.
10. *К.І.* Наша хата / К.І. // Н. Х. — 1925. — Ч. 2. — С. 8.
11. *Королева Н.* Декоративні полички / Н. Королева // Н. Х. — 1930. — Ч. 5. — С. 20.
12. *Королева Н.* Затишна хатина / Н. Королева // Н. Х. — 1930. — Ч. 9. — С. 8—9.
13. *К.Н.* Дещо про завіски / К. Н. // Н. Х. — 1932. — Ч. 1. — С. 11.
14. *Л.* Сучасні обруси /Л. // Н. Х. — 1934. — Ч. 12. — С. 9.
15. Наша хата // Н. Х. — 1927. — Ч. 3. — С. 18.
16. *Нога О.* Український стиль / О. Нога // Проект пам'ятника Івану Левинському. —Львів : Українські технології, Благочинна галерея мистецького центру «Яровіт», 1997. — С. 191—273.
17. *Островерха М.* Проекти сервізів / М. Островерха // Н. Х. — 1932. — Ч. 7—8. — С. 19.

18. *Островська О.* Геть з фабричною тандитою з хати! / О. Островська // Жінка. — 1935. — Ч. 15—16. — С. 11.
19. Підсумки з приводу виставки «У.Н.М.» і гуртка прихильників народнього мистецтва // Н. Х. — 1931. — Ч. 3. — С. 3—5.
20. *П.О.* Святочний стіл / П.О. // Н. Х. — 1932. — Ч. 5. — С. 9.
21. *Рудницький М.* Обстановка нашої хати / М. Рудницький // Н. Х. — 1928. — Ч. 6. — С. 3—4.
22. *С.* Радість господинь / С. // Н. Х. — 1933. — Ч. 4. — С. 7.
23. Столова застава // Н. Х. — 1937. — Ч. 4. — С. 9.
24. *Федак-Шепарович Г.* Килими в нашій хаті / Г. Федак-Шепарович // Н. Х. — 1929. — Ч. 12. — С. 7—8.
25. *Чапельська М.* Українізація помешкання / М. Чапельська // Н. Х. — 1937. — Ч. 9—10. — С. 9.
26. *Чапельська М.* Українізація помешкання / М. Чапельська // Н. Х. — 1937. — Ч. 23. — С. 6—8.
27. *Чапельська М.* Українізація помешкання (спальня) / М. Чапельська // Н. Х. — 1938. — Ч. 6. — С. 6—7.
28. *Чапельська М.* Українське помешкання (гостинна кімната) / М. Чапельська // Н. Х. — 1938. — Ч. 9. — С. 6—7.
29. Як приймати гостей // Н. Х. — 1938. — Ч. 5. — С. 12.

Lidiya Stefanyshyn

ON UKRAINIAN STYLE IN URBAN ROOM ARRANGEMENTS OF GALICIA IN 1920s AND 1930s

In the article have been considered some means for arrangement of urban residences in the Ukrainian national traditional style through 1920s and 1930s. Author has traced the influence of printed publications, especially the impact of styling by «Nova Khata» [New Home] magazine upon shaping of Galician residents' tastes as for home décor and furnishings.

Keywords: «Ukrainian style», residence, home décor and furnishings, interior, «New Home».

Лидия Стефанишин

УКРАИНСКИЙ СТИЛЬ В ОБУСТРОЙСТВЕ ГОРОДСКИХ ПОМЕЩЕНИЙ ГАЛИЧИНЫ 1920—1930-х годов

В статье рассматриваются способы обустройства городских помещений в национальном стиле в 1920—1930-х годах. Прослежено влияние печатной продукции, а именно журнала «Нова Хата», на формирование вкусов галичан относительно домашней обстановки.

Ключевые слова: «украинский стиль», помещения, домашняя обстановка, интерьер, «Нова Хата».



Василь ФЕДОРУК

ЖИВОПИС СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО 1920—1940-х рр.: до питання авторської методології

У статті здійснюється спроба систематизації та мистецтвознавчої інтерпретації живопису відомого художника, поета, перекладача, одного з організаторів мистецького життя у Львові та діаспорі Святослава Гординського (1906—1993). Основними пам'ятками, що розглядаються, є твори найбільш інтенсивного за пошуками нових формальних рис мистецтва 1920—1930-х рр., а дотично — твори періоду Другої світової війни та перших років еміграції митця в Німеччині та США. В аналізі формальних рис полотен художника враховується значення школи О. Новаківського, а також перебування у Парижі.

Ключові слова: Святослав Гординський, живопис, модернізм, авангард, експресія, Ар деко, пейзаж, стилізація, авторський творчий метод.

Святослав Гординський — одна з найпотужніших творчих постатей в українському мистецькому модернізмі, оригінальний поет, перекладач творів художньої літератури з багатьох європейських мов, мистецтвознавець, публіцист, редактор, організатор культурно-мистецького життя. Значним є його внесок у динамізацію мистецьких процесів у Львові в 1920—1930-ті рр. Саме він став «мостом» зв'язків між художнім середовищем Львова та європейськими мистецькими центрами, головно Берліном і Парижем. На тему творчості С. Гординського писало чимало знаних мистецтвознавців, відзначаючи особливе значення його раннього (львівського, а з ним пов'язаного й паризького) періоду як для індивідуального розвитку митця, так і для шляхів розвитку національного модернізму в образотворчому мистецтві. Щодо формальних новацій художника мистецтвознавці, здебільшого, зверталися за прикладами у його графіці. Так, дослідниця Любов Волошин слушно зауважила, що «вся його рання графічна творчість, перейнята пошуками власного індивідуального стилю та національного виразу, опиралась, з одного боку, на досвід західноєвропейських авангардних течій першої третини минулого століття, а, з другого, — на ідеї, що ширилися зі Сходу, із Наддніпрянської, тоді радянської України періоду т. зв. «українізації» 1920-х рр., а також із Росії, де після революції під прикриттям офіційної доктрини пролетарської культури активно реалізувались у творчій практиці митців різного роду авангардні течії» [1, с. 17]. Разом з тим, залишається актуальним висвітлення питання джерел і проблематики малярського спадку Святослава Гординського, який, як відомо, був одним з чільних учнів Мистецької школи Олекси Новаківського, а згодом отримав навики від відомих французьких педагогів у Парижі, зокрема у культового на той час Фернана Леже.

Цікавість до цієї теми посилюється ще й від того, що живописні твори С. Гординського середини 1920-х — кінця 1940-х рр. є доволі різноманітними за мовою живописання, і виявляють як суто індивідуальні емоційні риси автора, так і дають можливість відчути певне протиборство в характері українського митця двох рівнозначних начал — національного та універсального. Цікаво, що саме для цього художника це не спричинило якоїсь болісної драми, а, навпаки, збагатило мову його малярства численними методологічними особливостями, про які і зазначимо.



С. Гординський. Автопортрет. 1928



С. Гординський. Автопортрет. 1928

Перед тим, як розглянути деякі важливі риси творчої методології Святослава Гординського як живописця, необхідно конкретизувати жанрово-тематичне поле цієї творчої галузі. Ще з молодих років митець не вирізняв якогось єдиного жанру як основного, в міру необхідного звертаючись і до пейзажу, і до натюрморту, і до портрета, і до сюжетно-побутової композиції. Відсутність остраху перед картинним образом — багатофігурною (розповідною або символіко-алегоричною) композицією пояснюється тим, що молодий автор у роки навчання в Олекси Новаківського особливу увагу приділяв рисунку як базовому предмету з числа усіх творчих дисциплін. І сам С. Гординський вважав, що від свого іменитого вчителя він взяв чимало саме з рисунку, надалі відчуваючи свободу при компонуванні різних, в тому числі найбільшої складності, сцен. Тому йому не потрібно було «ховатися» від професійного «недбальства» рисувальника, бажаючи компенсувати свої слабкі якості в цій сфері колірними ефектами. Можна переконатися в тому, що молодий митець розумів значення кожного із засобів виразності, тому ніколи не уникав ускладнених завдань, впевнено розбудовуючи свій власний мистецький світогляд.

І все ж в загальному ладі життя Святослава Гординського як учня мистецької школи пейзаж відігравав особливу роль, оскільки і сам наставник — О. Новаківський — вважав цей жанр малярства за найбільш оптимальний для розкриття творчого індивідуалізму своїх вихованців. Плеканню цього жанру були присвячені і планові виїзди до гуцульського Космача, де найбільш успішно вдавалося видатному митцеві і педагогу зацікавити молодь своєю експресивною творчою методологією. Зрозуміло, що це стосувалося не лише С. Гординського, але і його колег — Едварда Козака, Романа Чорнія, Володимира Ласовського, Ольги Плешкан, Степана Луцика, а найбільше Михайла Мороза та Григорія Смольського. Від 1926 року ці виїзди мали систематичний характер, і здебільшого ця післяпленерна практика завершувалася підсумковою виставкою творів. Початкуючі «новаківці» завдячуючи цьому отримували перші дорослі рецензії, що ставало для них стимулом до більш активної праці.

Професійні відгуки на твори (в тому числі живописні етюди) Святослава Гординського були позитивними. Особливо цікаво реагували на його твори після перших відвідин митцем Берліна і Парижа. Так, один рецензент відзначив, що цей автор «дав речі тривалої вартості, зарівно так етюди, натюрморти, як, головно, графічні речі. Гординський, це вже не учень. Два роки праці в Парижі зробили своє. Багато бачив, багато пізнав, багато навчив-

ся. Все це згармоніював, виступив перед нами, як зрівноважений мистець. (...) Гординський не дає нам нічого, що було б в уявленні подібне до праць його товаришів. Неподібний він ні до учителя свого, Новаківського, — своєрідний, майже чужий на нашому ґрунті, — ось хто Гординський. Чи буде ця пляма сочистої барви, гарячої, на його етюді — вона там на місці, чи буде це широкий мазок, і чи буде це кольорит — не можна протиставитися йому» [2]. Такі судження про концептуальні переміни в живописі митця дають підставу розглянути деякі конкретні приклади.

Показовими з них можуть стати три автопортрети, виконані автором у 1928—1929 рр. Через них відстежується інтенсивний шлях перемін самої стратегії пошуку Святослава Гординського у малярстві. Сьогодні складно ідентифікувати місце створення двох з них, оскільки, як перехідні, вони могли бути виконані як у Парижі, так і у Львові. На одному з них молодий художник змальовує себе в костюмі, з краваткою, обіпершись рукою на керамічну статуетку. Серйозний, пронизливий погляд, сам настрій інтер'єру з піаніно, купкою книг та великим домашнім вазоном вказує на багатий інтелектуальний і мистецький контекст життя героя автопортрета. У трактуванні форми відчувається спроба легкого узагальнення, колірна гама відповідає локальним характеристикам зображуваного. С. Гординський тут притримався високої дисципліни організації композиції в рамках прямого натурного відтворення, без задіювання інших, експресивних засобів живописання. Інший автопортрет, з палітрою у руках, створений дещо за іншою малярською стратегією, в якій більше виявлено внутрішню збудженість митця та бажання загострити чуттєву палітру живопису. При тому, що колірна гама зведена до домінуючих холодних відтінків, саме співвідношення відтінків є значно живописнішим, близьким до імпресіоністичного стилю. Натомість радикально іншим є третій з автопортретів, датований 1928 роком й, без сумніву, створений в час своїх перших відвідин Парижа. Цей твір так і сприймається творчою реакцією на паризький модернізм, доволі радикальним за своєю концепцією переглядом усього, що дав йому в малярстві Олекса Новаківський. На це згодом звернув увагу, зокрема, мистецтвознавець Богдан Певний, стверджуючи, що «...сенсуальне малярство Новаківського, засноване на враженнях і почуваннях, не було близьким природі його учня Гординського, який бажав будувати свій твір на заздалегідь продуманій композиції» [3, с. 19—20]. Ці думки вченого справді підтвердилися у тому факті, що Святослав Гординський надалі значно більше уваги по-



С. Гординський. Над Дністром. 1930-ті рр.



С. Гординський. Південний пейзаж. 1930-ті рр.



С. Гординський. Париж. Сена. 1930-ті рр.



С. Гординський. Сільські хати. 1920-ті рр.



С. Гординський. Сновидів. 1940. Олія



С. Гординський. Чортківські скелі. 1962

чав приділяти графіці, саме в ній шукаючи свого розуміння сучасного стилю мистецтва.

Це, звичайно, не означало, що в своїй живописній практиці художник буде нехтувати такими чинниками, як живий, експресивний мазок, загострення кольору тощо. Багато питомих рис малярства Новаківського у нього тривалий час зберігалися, особливо в пейзажному жанрі. Найбільше це помітно в малих формах його живопису — в етюдах, яких чимало збереглося серед інших частин його ранньої творчої спадщини. Зазвичай вони не мають назви, що є доволі типово як для Гординського, в якого, як стверджують сучасники, просто бракувало часу на упорядкування своїх праць. Частина з них належить до так званого карпатського циклу, й була створена під час вакаційних виїздів учнів школи О. Новаківського до гуцульського села Космач, а деякі інші — з довколишніх сіл Львівщини і Тернопільщини. Збереглося лише кілька пейзажів з Парижа, але по них важко судити про всю сукупність творчих експериментів митця в роки його нових, особливо інтенсивних, формальних мистецьких зацікавлень. Локалізована одним десятиліттям, ця група творів виявляє неабиякий темперамент автора як живописця. Гординський легко і впевнено «прописує» великі колірні маси, залишаючи на полотні чи картоні активні фактурні сліди, «ударяючи» пензлем по тих ділянках живописного твору, в яких якби «закручується» стихія життя. Це він вміє робити навіть в рамках етюдного завдання. Для прикладу, мотив з двома сільськими солом'яними хатами, попереду яких розташоване багате природне розмаїття трав і квітів, сприймається цілісним згустком емоційного захоплення молодим автором малярським процесом як таким. Вражає сам спосіб накладання барви, структурна організація біоформ, бажання досягти естетичного еквіваленту відчутої миті. Гострих вражень від натури С. Гординський домагався і в творенні інших українських пейзажів. Особливо йому полюбилися мотиви зі Сновидова над Дністром, куди часто виїздив молодий митець у 1930-х рр. на пластові зібрання молоді. В деяких мотивах автор гіперболізував зображення, але не спотворював ліричної суті натури якимись надуманими деформаціями.

Цікаво, що в 1932 р. Святослав Гординський спільно з колегою, художником Володимиром Ласовським та молодим композитором Миколою Колессою здійснили кількаденну мандрівку Чорногорським пасмом Карпатських гір, звідки привіз чимало цікавих зарисовок та етюдів, які згодом стали основою для створення пейзажних і жанрових полотен. Окремі з них, такі як «Портрет Миколи Колесси», «Гуцул», «Гуцулка» та «Гуцульське весілля» стали важливими з-поміж тематичного репертуару мит-

ця львівського періоду. Перший з них відомий у двох варіантах, які концептуально відрізняються за формальною мовою. Так, перший варіант виконаний в дусі традиційного реалістичного малярства, з незначними узагальненнями об'ємних мас, а вже другий — зі спробою площинного синтезу. На основі цієї ж поїздки митець створив і більш модерністичні версії фігуративної композиції «Гуцул», яка стала на деякий час свого роду орієнтиром для молодих львівських митців, які прагнули сучасних, гостріших методів станкового живопису. Радикальніший, другий варіант цього твору, побудований в конструктивістичному дусі, в чому вбачається пряма залежність від недавніх педагогічних настанов визначного французького конструктивіста Ф. Леже.

Як відомо, в 1930-х рр. Святослав Гординський більше часу присвячував графіці, аніж живопису, тому в галузі станкової картини він працював ситуативно — або спеціально до виставок Асоціації незалежних українських митців, або як підсумок своїх мандрівок по країнах Європи та Близького Сходу. Останні з них художник малював і технікою акварелі, фіксуючи цікаві з погляду архітектури мотиви Італії, Франції, Палестини. В таких творах автор не ставив перед собою серйозних фахових задач, а трактував їх як підручний матеріал для майбутніх творів, в тому числі і для ілюстрування часописів. Станковим малярством Гординський більш інтенсивно зайнявся в роки Другої світової війни, намалювавши кілька цікавих пейзажів з околиць Львова, в тому числі з мотивом Чортових скель перед Винниками. Натомість характер його живописного письма став уже більш урівноваженим. На таку тенденцію вказують й численні пейзажні цикли С. Гординського, виконані одразу після закінчення Другої світової війни, з мотивами поруйнованих від бомбардувань німецьких міст і містечок. Разом з тим, в цих творах з'явилися такі нові риси його творчого методу, які вказували на нову якість його синтетичного мислення в образотворчому мистецтві взагалі. Вже невдовзі митець буде виконувати і великі замовлення з монументального живопису — для церковних споруд в українській діаспорі Німеччини, США, а потім і в Італії (м. Рим). Для цих масштабних праць видатного українського митця його досвід живописця-станковіста був більш ніж допоміжним.

1. *Волошин Л.* Рання графіка Святослава Гординського: 1920—1930 роки / Любов Волошин. — Львів : Афіша, 2007. — 188 с. : іл.
2. *К-ийК.* Виставка праць учнів Мистецької школи О. Новаківського / К. К-ий // Українські мистецькі виставки у Львові (1919—1939): Довідник, антологія мистецько-критичної думки / автор-упоряд. Р.М. Яців. — Львів, 2011. — С. 328—329.
3. *Певний Б.* Речник українського мистецтва / Богдан Певний // Терем: Проблеми української культури: Неперіодичний ілюстрований журнал. Ч. 10. Святослав Гординський: митець — поет — перекладач — мистецтвознавець. — Детройт, США : Асоціація діячів української культури, 1990. — С. 17—22.

Vasyl Fedoruk

ON SVYATOSLAV HORDYNSKY'S PAINTINGS OF 1920s TO 1940s: TO A PROBLEM OF AUTHOR'S METHODOLOGY

In the article have been presented some results got during an attempt of systematization and scientific interpretation of painted creations by Svyatoslav Hordynsky (1906—1993), eminent artist, poet, translator, organizer of artistic life in Lviv as well as in diaspora. To general considered specimens belong paintings created in the course of most intensive search for new formal artistic qualities in 1920s and 1930s and obliquely — works of WWII period and artist's first emigrational years in Germany and USA.

Keywords: Svyatoslav Hordynsky, painting, modernism, vanguard, expression, Art Deco, landscape, stylization, aut5hor's creative method.

Васыль Федорук

ЖИВОПИСЬ СВЯТОСЛАВА ГОРДЫНСКОГО 1920—1940-х гг.: К ВОПРОСУ АВТОРСКОЙ МЕТОДОЛОГИИ

В статье осуществлена попытка систематизации и искусствоведческой интерпретации живописи известного художника, поэта, переводчика, одного из организаторов художественной жизни во Львове и диаспоре Святослава Гордынского (1906—1993). Основными рассматриваемыми образцами являются произведения времени наиболее интенсивных исканий новых формальных качеств 1920—1930-х гг., а косвенно — периода Второй мировой войны и первых годов эмиграции художника в Германии и США.

Ключевые слова: Святослав Гордынский, живопись, модернизм, авангард, экспрессия, Ар Деко, пейзаж, стилизация, авторский творческий метод.



Тетяна ШЕПЕТЬ

ПЛАКАТ У ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНІУША ГЕТА СТАНКЕВИЧА

У статті аналізується творчість Гета Станкевича — графіка, скульптора, митця, діяльність якого є зразком для наслідування та подальшого наукового дослідження. Розглянуто графічні праці, що стали відображенням культурно-художнього середовища. Проводиться дослідження композиційних та стилістичних особливостей автопортретів. Простежено перехід автопортрета від станкової графіки до друкованої поліграфії. Зокрема розглянуто середовище художнього життя та тенденції розвитку мистецького процесу.

Ключові слова: станкова графіка, плакат, мідьорит, автопортрет, польська школа графіки.

Розвиток польського плаката пройшов довгу еволюцію. Із звичайного інформаційного аркуша він перетворився в об'єкт мистецва. У фондах Львівського музею етнографії та художнього промислу зберігається понад 4 тис. зразків польського плаката. Над ним працювало багато визнаних художників. Такий перехід до плакатного мистецтва призвів до щорічних виставок у Монако, Парижі, Празі, Кракові.

Плакат на території Польщі розпочав активно розвиватися з XIX ст., головним чином на території Кракова та Львова. У музеях почали формувати збірки плакатів, одним з яких і став музей Етнографії та художнього промислу у Львові. У колекції найбільш широко представлено плакати з Франції [4, с. 13], яка вважається батьківщиною плаката [4, с. 90], та Польщі (понад 1,5 тис. експонатів). Серед авторів: В. Коссак, С. Виспянський, Е. Бартоломейчик, Ю. Мегоффер, С. Норблін, К. Фрич та інші. Один з етапів розвитку польського плаката представлений художниками міжвоєнного періоду, серед яких збірка Тадеуша Грановського, яка нараховує майже усю спадщину довоєнного періоду.

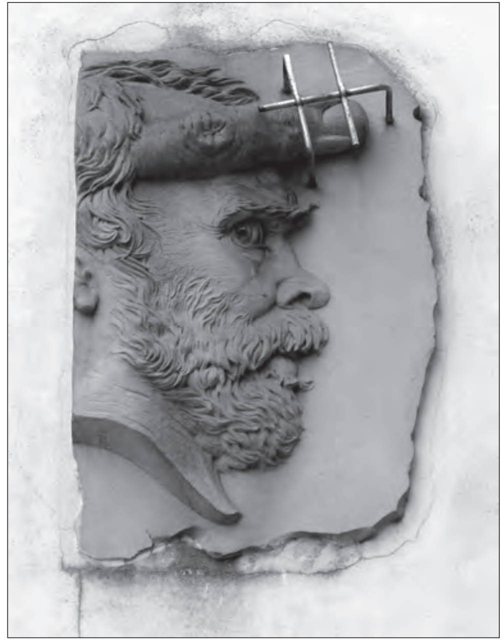
Окремо представлено плакатне мистецтво України, в загальному роботами Львівських митців Петра Холодного, Павла Ковжуна, Володимира Січинського та ін. Їхні праці базувалися на досвіді Г. Нарбута та на різних формах графіки книжкової, ужиткової, плакатної. Така збірка музею є важливою історико-культурною цінністю. Плакат виділяє важливі події тих часів та окреслює розвиток культури та мистецтва для спадщини України та Польщі. Завдячуючи плакатам сучасники можуть насолоджуватися естетикою повсякденного життя мешканців попередніх епох. Збірка колекції польського плаката музею найбільша в Україні та одна з кращих у світі. Одна з перших виставок, організованих музеєм за кордоном, була участь плакатів Тадеуша Грановського (літографія) у Вільянові у 1994 р. [4, с. 13], видатного плакатиста європейського значення, одного з найвизначніших польських плакатистів, який є цілою епохою у розвитку польського плаката [4, с. 23]. У 2004 р. оголошено рік Польщі в Україні, що зблизило стосунки з польською стороною. У 2006 р. відбувається експозиція у Краківському Національному музеї Польщі, де представлено мистецьку спадщину А. Мухи з фондів Львівського музею. Краківське середовище, де виник художній плакат, а також варшавське, де він розви-

вався, використовуючи модерні засоби виразу, надали нового розвитку.

Польська школа плаката — унікальне явище. В умовах, непридатних для творчості, пристосованих до комерції, митцям вдалося створити плакати з мистецькою цінністю.

Найважливіші зміни в польській графіці плаката, що згодом стали називатись «Польською школою графіки», сформували такі особистості як: Юзеф Мроцак, Генрик Томашевський, Войцех Замечник, Ян Лениця, Роман Цеслевич, Вальдемар Свєжий. Кожен автор створив свій стиль, що впізнавався з першого погляду. XX століття на польських теренах відзначилося акцією «Солідарність». Це і стало поштовхом для подальшого розвитку плаката. З'явилися роботи таких митців як Гета Станкевича, Єжи Чернявського, Лешака Жабровського, Гжегожа Маршалика та інших. Свій індивідуальний шлях обрав Гет Станкевич. Його плакати відображають мислення європейського суспільства, часто порушуючи важливі питання, присвячені революції «Солідарності». В такий час Євгеніуш Гет Станкевич розвиває актуальну на той період тематику, виробляє притаманну лише йому пластичну мову.

Народився Євгеніуш Гет Станкевич 14 травня 1942 р. недалеко від Вільнюса [9, s. 3], за національністю білорус[1]. Став неперевершеним графіком, скульптором, та яскравою особистістю у творчих і культурних колах Польщі. Його перша виставка відбулась 1964 р. у Кракові (наступні 1987 р., 1988 р., 1989 р.), Люблін (1990 р.), Варшава (1994 р., 1995 р.). Став лауреатом багатьох нагород, у тому числі здобув і культурні нагороди «Солідарності», за роки 1981—1982 нагороджений Почесною медаллю Міжнародного бієнале сучасного екслібриса (1988 р.), культурною премією Нижньої Саксонії (1995 р.) та «Золотий глобус» (2011 р.). Посмертно нагороджений Лицарським хрестом ордена польського відродження. У 1945—1960-х рр. навчався та брав участь в «Колі пластиків — аматорів». У 1961—1966 роках студіює архітектуру в технічному університеті Вроцлава. Протягом 1966—1972 рр. навчався графіки у Державній вищій школі образотворчих мистецтв в студії Станіслава Давскі і Мачея Урбаніка. Уже в ці роки своєї творчості активно втілював прояви фантазії та не боявся експериментів у канонічному створенні графічних робіт. У 70-х рр. був художником та директором видавництва «Осолінеум». Впродовж усього життя пов'язаний з Вроцлавом та став одним з художніх символів міста.



Іл. 1



Іл. 2

Євгеніуш Станкевич на рубежі 60-х і 70-х років був пов'язаний з культурою студентів Вроцлава. В той час і наступив прорив у польському плакаті, який після модерністичної хвилі повернувся до малярства в новій конфігурації. Такий імпульс прийшов саме із

[1] Тут використано факти з життя із слів брата Януша Станкевича.



Іл. 3



Іл. 4

Вроцлава, де працювала «Четвірка Вроцлавська»: Жан Яромир Алексін, Джордж Чернявські, Жан Савка і Євгеніуш Гет Станкевич. Їх плакати були поєднанням поп-арту і сюрреалізму з комічними елементами. Щоразу Станкевич звертається до іронії, гумору, гри фантазії у своїх творах (образах). Часто висміює нестандартні форми власного тіла… «Людина в сучасному світі — це найбільш загальне і глобальне поняття, і численні його грані стають об'єктом освоєння і дослідження [2, с. 14]. Різноманітні роботи Гета індивідуальні, але дуже впізнавані та підкреслюють нову виразну хвилю.

Гет Станкевич також є автором виконаних художніх робіт Альберта Дюрера. Проект під назвою DÜRERY XX (з колекції Національного музею Любомирських, міста Львова). Серед дереворитів найбільш відомі: «Зняття з хреста», «Христос як цар світу», «Мадонна з дитиною», «Св'яте сімейство», зображення коней та драперії. Найбільше Гета Станкевича з різних технік станкової графіки цікавив мідьорит, який вимагає терпіння, точності і фізичної сили. Ця техніка не змінювалася протягом багатьох століть, вимагає матрицю з відмінною підготовкою та точних штрихів різцем. Такі вміння і майстерність приходять лише з часом та досвідом. Хоча художник був визнаний і на батьківщині, і за кордоном, він намагався уникнути публічності, намагався жити ближче до народу. З 1995 р. орендував будинок, який згодом стали називати «Дім мідьоритника» і перетворив його на витвір мистецтва[2]. Фасади прикрасив своїми скульптурними рельєфами («Автопортрет» (іл. 1) та «Зроби це сам» (іл. 2) 1977 року). Цікавою є інсталяція на стінах у вигляді кольорових плямок, що відображають фантазію та нестандартний підхід Станкевича.

Євгеніуш Гет Станкевич, як і сучасне суспільство, відзначається нетерпимістю до канонів як у графіці, так і в житті. За словами Гета, краще подивитися та доторкнутися до самобутності оригіналів, а не існувати в інтернеті. Неординарність Гета проявилася і в нелюбові до навчання та небажанні викладати (працював викладачем з 1982 р. в Академії мистецтв, з 1992—1993 викладав короткий курс мідьориту, у 1998 р. знову повернувся до роботи та став професором). Він збирав величезні класи, оскільки викладав зовсім неакадемічно.

Умовно плакати Євгеніуша Станкевича можна розділити на три етапи.

І. 1977—1988 рр. (із саркастичними мотивами) (іл. 3).

ІІ. 1988—1995 рр. (праці без гумору із ступенем вигадки. Умовна композиція. Використані фрагменти обличчя) (іл. 4).

[2] Тут використано факти з музею «Дім мідьоритника» (Archiwum Museum «Dom Miedziorytnika» — Wroclaw, Polska).

III. II пол. 90-х років (збереглася абстрактна композиція та переважали автопортретні зображення. Використовував фрагменти: ніс, очі, вуха, борода та палець руки) (іл. 5).

На рубежі 80—90-х рр. розробив оригінальну техніку, яку назвав «Осмянською школою паспорту» (іл. 6). Такі роботи поєднували в собі малярство, рисунок, фрагменти графічних відбитків в основному мідьорит та власні поправки (олівець, туш). Поєднував кольоровий папір, картон, різноманітні текстури з паспорту, яке обрізане не лише рівномірно, але і нерівно рване. Теми робіт в основному типові: автопортрет та еротика. Роботи майже в усіх випадках супроводжувалися написами, коментарями — це і була його гра з концептуалізмом. З його слів: «Мої роботи нічого не значать без контексту».



Іл. 5


Іл. 6

Гет Станкевич став не лише майстром графічного гумору, його плакати були об'єктом колекціонерів. Освоївши різні ділянки графіки, перевагу надавав станковій. Активно вів пошуки нової стилізації творів, органічно вписуючи їх у друковану поліграфію (іл. 6). У мідьориті сміливо експерементував з образами і формальними засобами. Станкевич з достовірністю відтворює в серії автопортретів як портретні риси, так і елементи з власної уяви. Більшість мідьоритів часто провокативного змісту з загостреним сприйняттям реальності. Однак, розвиваючи такі сюжети, автор не зводить твори до сухої схеми, а працює над створенням образів, часто даючи людині домислити потрібне, і таким чином стати співучасником полотна.

Інтрига станкових аркушів зберігається і в точному перерахунку штрихів, деталей, і в містичнофілософських сюжетах. Станкові праці «Автопортрети» (іл. 7) виступають як самостійними аркушами, а також їх можна окреслити і як серію авторських робіт. У цьому контексті слід відзначити слова Мирослава Радчака: «…Кожен має помислити про плакати як про певну цілісність, серію, пластичний і інтелектуальний проект» [9, s. 2]. Всі обличчя об'єднує типаж автора, але з різними психологічними відтінками. В результаті з'явилося багато інтерпретацій автопортретів з різноманітними фантастичними та реалістичними мотивами. Так, в уяві автора формується нова реальність, у якій сучасність вплітається в містичність. Гет Станкевич часто формує умовне середовище, залишаючи білий фон аркуша, з композиції випадають непотрібні деталі, уся увага концентрується на дії. Графік утримує акцент на емоційності, поглиблює характер персонажа, де портрет подається з лаконічним моделюванням елементів обличчя. Силует і обриси портретів самі заповнюють простір, емоційно притягуючи до себе увагу. На площині паперу співіснують різні образи, мотиви, сюжетні сцени,



Іл. 7

які дуже часто перетворюються в шаржові малюнки. Іноді складається враження, що автор поставив перед собою завдання висміяти власні риси характеру та анатомічні особливості тіла. У творчості Гета Станкевича неможливо поставити чітку межу між жанрами його діяльності. Періодично графіка переходить у плакат чи скульптуру. Характерно, що у всіх цих проявах зберігається власний стиль автора та саркастичний підхід.

Автопортрет стає окремою візитівкою автора. Саме він постане окремим жанром з особливою образною мовою. Така серія автопортретів впливає не лише емоційно, але і розумово. Глядач контактує з поглядом портрета та потрапляє під вплив абстрагованих символів. Техніка мідьориту імітує графіку туш-перо, але дає змогу глибше працювати над штрихами, максимально деталізуючи зображення, або створює ілюзію предметності. Прагнучи до асоціативного мислення, провокує глядача на роботу над думками, проникаючи у філософію його творів. Графік у кожному творі повторює уже відточені елементи автопортрета, виявляючи їх під новим кутом зору. Він пов'язує предметний світ з вигаданим, наближує їхню матеріальність, робить цікавим їх конструктивний перехід один в одного. Євгеніуш Станкевич активно використовує традиційний рисунок, але із деформацією форми, доповнює згідно з власною уявою. Часто імпровізує зі станковими аркушами, перетворюючи їх на аплікаційні деталі. Аплікативні автопортрети, багаті на сюжетні лінії і з нестандартними образами, відзначаються своєрідним сприйняттям. Часто прості і лаконічні (складаються з трьох—п'яти елементів). Автор активніше використовує колір з декоративною метою. Якщо у мідьориті це кольорування, то в аплікативних аркушах це використання кольорового паперу.

Емоційний стан передається через вираз очей. Важливим моментом, що створює настрій портрета, є погляд. Модель може дивитися прямо на глядача, або ж погляд може бути зосередженим на власних думках. Важливою є передача людського обличчя і фрагментів його рук. При цьому ми зосереджуємо свій погляд насамперед на очах, і в руках — на пальцях, які мають свою історію. Не завжди приємна характеристика людей дає змогу розкрити іронічний характер та відкривати нові контексти графічних аркушів.

Особисто з Гетом Станкевичем довелося побачитися один раз під час візиту до Вроцлава. Він спілкувався з вікна власного будинку та був у гарному гуморі. Такі незвичайні вчинки для Станкевича були частиною його життя. Враження від зустрічі фантастичні, та, на жаль, ця зустріч була останньою.

Його життя обірвалося 10 квітня 2011 р. у м. Вроцлаві. Його архівні матеріали залишилися на опрацювання брата Януша Станкевича та учня Марека Станілевича. Якнайкраще підходять слова Яціва Р.М.: «...Людина представляє собою загадку, розгадувати яку — значить жити творчим життям...» [8, с. 95].

Гет Станкевич, залишивши велику творчу спадщину психологічних автопортретів у різному виконанні, змушує зупинитися і задуматися молодих митців над феноменом своєї творчості. Після смерті Гета Станкевича частина творів перебуває у приватних колекція, частина зберігається у музеях. Та дім-музей «Мідьоритника» у Вроцлаві — це збереження не лише станкових аркушів, але і творчої атмосфери Станкевича.

Від сучасних авторів Гета відрізняє специфічність завдань, ідеальна техніка виконання, подача інформації, Тому кожна спроба повернення до автопортрета аргументовано набирає нових якостей при високій культурі виконання. Теми його творів глибоко особисті, аркуші наповнені іронією та самоіронією, атмосферою абсурду. Образ в пор-

треті завжди зосереджений, занурений в себе. Слова Фрідріха Ніцше це підкреслюють: «...Мистецтво розкриває багато дурного, жорстокого, сумнівного в житті... Мужність і воля почуттів... перед проблемами породжує жах — це той переможний стан, який обирає для себе художник, який він прославляє» [2, с. 184—185].

1. *Гусев В.* Из собрания Русского музея: Монотипия / Владимир Гусев. — Italy : Palace Editions, 2011. — 96 с.
2. *Ницше Ф.* Сумерки кумиров, или как философствовать молотом / Фридрих Ницше. — Минск : АСТ. Харвест, 2008. — 92 с.
3. *Островский Г.* Львовская литография / Островский Г. — Л. : Творчество, 1978. — № 6.
4. *Павлюк С.* Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України / Степан Павлюк, Роман Чмелик. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. — 96 с.
5. *Сеньків М.* Американський плакат кін. XIX — поч. XX ст. зі збірки Музею етнографії та художнього промислу / М. Сеньків. — Львів : ІН НАНУ, 2005. — 32 с.
6. *Шабльовська А.* Польський плакат / Анна Агнєшка Шабльовська, Мар'яна Сеньків. — Варшава : Agencja Reklamovo-Wydawnicza Arkadiusz Crzegorczyk, 2009. — 619 с.
7. *Шевченко В.Я.* Композиція плаката / Шевченко В.Я. — Харків : Колорит, 2004. — 123 с.
8. *Яців Р.М.* Львівська графіка / Р.М. Яців. — К. : Наукова думка, 1992. — 119 с.
9. *Ratajczak M.* Galeria Sztuki Wspolczesnej. Get Stankiewicz / Miroslaw Ratajczak. — Swidnica : VITROART, 1999. — 15 s.
10. *Pawlowski M.* Plakat z krakowskiej Akademii sztuk Pieknych 1899—2003 / Maciej Pawlowski. — Krakow : Wydawnictwo Akademii Sztuk Pieknych im. Jana Matejki, 2004. — 279 s.
11. *Szaybo R.* Wystawa Plakatow / Roslaw Szaybo. — Warszawa : Instutyt Adama Mickiewicza, 2004. — 48 s.

Tetyana Shepet

ON POSTER ART IN CREATIVE WORK BY EUGENIUSZ GET STANKIEWICZ

The article has brought an analytic study in creativeness by Get Stankiewicz, eminent Polish graphic artist and sculptor, whose work was and still is exemplary and inviting further investigations as for its artistry as well as in its social comprehension. Graphic works being reflections on cultural events and artistic expressiveness have been considered in the course of research. Review of some stylistic and compositional features in self-portraits has been performed. In self-portraiture have been traced transitions from the easel graphical techniques to poligraphic printing. Polish creators' milieu and directions in processes of artistic development have particularly belonged to the subjects of the survey.

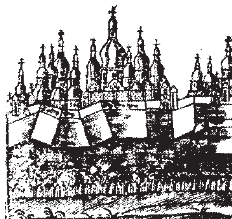
Keywords: easel graphic technique, poster, copperplate etching, self-portrait, Polish school of graphic art.

Татьяна Шепеть

ПЛАКАТ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВГЕНИУША ГЕТА СТАНКЕВИЧА

В статье анализируется творчество Гета Станкевича, графика, скульптора художника деятельность которого является образцом для подражания и дальнейшего научного исследования. Рассмотрены графические работы, ставшие отражением культурно-художественной среды. Проводится исследование композиционных и стилистических особенностей автопортретов. Прослеживается переход автопортрета от станковой графики к печатной полиграфии. В частности, рассмотрена среда художественной жизни и тенденции развития художественного процесса.

Ключевые слова: станковая графика, плакат, гравюра на меди, автопортрет, польская школа графики.



Публікації



Юрій СМИРНИЙ

АЛІМПІЙ ПЛЮС ПІКАССО — ЩО ЦЕ?

(Іконісторіософські міркування, викликані деякими пластико-генеалогічними увагами)

Стаття присвячена аналізу деяких фундаментальних історіографічних проблем у пізнанні українського мистецтва Княжих часів. Стверджується вплив Алімпієвої малярської школи на художні процеси Сходу і Заходу Європи XX століття.

Ключові слова: Алімпій Печерський, київантична Алімпієва малярська школа, Д. Аліг'єрі, Пікассо, А. Петрицький, А. Богомазов, З. Лерман, Г. Гаврилюк та його школа, А. Фаворський та його школа.

Стаття Ю. Смирного поступила до редакції «НЗ» ще за життя автора. Його ім'я так і не набуло широкого розголосу серед мистецтвознавців, але кожен, хто відстежує шляхи розвитку знань про складну духовну, психологічну та естетичну природу творчості, уже давно міг переконатися в глибині та сумлінності поглядів Юрія Смирного на ті чи інші періоди української художньої культури. Інша справа, що до його авторської методології треба звикнути, а ще точніше — спробувати зрозуміти, чому за ракурсом розгляду та способами інтерпретації він так відчутно відрізнявся від інших дослідників.

Про загадку дослідницької відваги та унікальної інтуїції Юрія Смирного йдеться у вступному, пам'ятному, слові, написаному Ларисою Вардою-Просятківською. Їй, а також іншим друзям і знайомим визначного українського інтелектуала, які представили статтю до друку — Юрієві Кисленку, Олегу Лишезі, Дарії Ткач та Романові Кісю — редакція «НЗ» висловлює щиру вдячність.

Роман Яців

МАЙСТЕР І ЗВИТЯЖЕЦЬ

Відлетів у засвіти на 74-році життя Юрко Смирний — Юрій Іванович Смирний (01.07.1938 — 05.08.2012), відомий критик, історик образотворчого мистецтва, мистецтвознавець, нині ще

[1] Публікуємо статтю Юрія Смирного, історика мистецтва, написану 12.12.2010 р., в основі якої лежать уже опубліковані журналом «Образотворче мистецтво» п'ять його великих статей, присвячених деяким фундаментальним історіографічним проблемам у пізнанні українського мистецтва Княжих часів [1—5]. Перелік цих опублікованих праць Ю. Смирного див. у журналі «Образотворче мистецтво». — 2008. — № 1. — С. 147.

належно не оцінений дослідник малярства княжих часів, поет і філософ, інтелектуал, глибокоінтелігентна, делікатна, добра людина, великий патріот України.

Щойно вийшла, завдяки Ю. Кисленку, поетична публіцистика-ритмософіка його життєвих спостережень — «Долання долі» (К.: Український літопис, 2012) — відкрилася ще одна сторінка життя та тяжкої щоденної копіткої подвижницької праці дослідника.

Народився у Запоріжжі, здобув вищу освіту та мешкав у Києві.

Був учасником руху шістдесятництва. З 1966—1969 рр. керував відомим історико-мистецьким Клубом молоді, який згодом компетентними органами розглядався як Клуб, що провадить націоналістичну діяльність і через те став неугодним владі, припинив своє існування.

Це вимагає окремої розмови...

Дослідженням малярства княжих часів зацікавився ще у 60-ті минулого століття. Взявся за це свідомо, адже ще з тих часів вважав:

Гнобительства неправда
Ніколи не стане
Совісности правдою.

Він підняв на достойний щабель Алімпія Печерського, відстоював зрілість оригінальної і різних історіографічних колізіях Київської школи малярства початку XII ст., заснованої ще Алімпієм, — школи малярського ієроліризму, — протидіяв тим мистецтвознавцям-історіографам, які звикли під тим чи тим приводом, а часом просто притягнути за вуха, видавати українським мистецьким речам фіктивні метрики про російське походження, якщо ці речі за конкретно невідомих обставин опинилися в Росії (тяжка тотальна трагічність подій минулого). Це стосується багатьох ікон, фресок, мозаїк. Наприклад, мозаїка Алімпія Перерського — «Дмитро Солунський» з Києво-Михайлівської церкви (беззаконно затримана у Москві у 30-х роках XX ст.), ікона «Велика Панагія», визнана київським твором, вивезена свого часу до Росії, і т. д.

Особливо багато сил фізичних і духовних забрало дослідження «Алімпій Печерський і Андрій Рубльов у традиції українського іконописання», «Нобілітація полонянки». Ю. Смирний доводить, що ікони «Трійця» і «Вишгородська Богородиця» написані Алімпієм Печерським (помер 1114 р.).

У контексті історії світового мистецтва у журналі «Галерея» (2011 р.) Ю. Смирний пише статтю «Алімпій плюс Пікассо — що се?! і зазначає: «Випробування тяжке на того лягає, хто знає». Досліджує і доводить у статті «Ключові відомості про використання Пікассо «Трійці» (142 x 114) т. зв. «Рубльовська» в ранніх періодах його паризької творчости.

Юр працював, працював, працював... до останнього подиху... Якнайбільше йому пасують слова відомої у 60-ті минулого століття пісні «При каноні стояв і фур-фур ладував...», яку він сам любив співати.

Не раз друкувався у газеті Є. Сверстюка «Наша віра», був постійним автором журналу «Образотворче мистецтво», «Галерея» (2011. — № 1, 2), спромігся на увагу зарубіжного читача у журналі «Сучасність» (Мюнхен; Нью-Йорк. — № 9) та ін.

На часі — зібрати і видати всі дослідження історика мистецтва Юрія Івановича Смирного, щоб історичне минуле українського мистецтва княжих часів не перетворилося на минуле поза історією.

Ви наче з Надчасу прийшов у Сьогодення. ... І прийде до нього Час. Благословенний.

Лариса ВАРДА-ПРОСЯТКІВСЬКА,
член Національної спілки
журналістів України,
член громадські організації
«Музей шістдесятництва»

ПАМ'ЯТІ ПОБРАТИМА

МАЙСТЕР І ЗВИТЯЖЕЦЬ

Юрій Смирний

«Гавриленко — то цілий материк, що тісно прилягає до київської античності»
О. Л. (по телефону з Тисмениці)

Самі собою вчинки розгадування досі непотревожених загадок в історії мистецтва не всі люди мають за виправдане діло. Бо цим, мовляв, може зруйнуватися певний чар, певна таємниця, якими й приваблюють окремих споглядачів ті чи інші початки того чи іншого мистецького руху.

Та не будемо абсолютизувати такі побоювання. Адже впоравшися з констеляцією (чи махінацією) таємниць одного рівня, цікава до істини людина зосереджується на таємницях іншого рівня, і нудьгувати не доводиться. Що й обіцяю читачеві.

А ради уникнення марних передмов, пропоную до уваги перший з істотних емпіричних фактів: свою скандально знамениту картину «Авінйонські дівиці» (1907) Пікассо створював у процесі, так скажемо, спотворювального наслідування Алімпієвої «Трійці» (142 х 114), широко відомої і під хибною назвою «Рубльовська Трійця». Підставу для такого твердження дає наочне зіставлення відповідних репродукцій.

Ось деякі подробиці. Першою (зліва), третьою й четвертою (сидить) фігурами картини відтворена основна структура «Трійці». Друга фігура продубльовує центральну третю, а п'ята (стоїть) дублює четверту. Підняті над головами лікті другої та третьої персони відтворюють мотив крил. На столику, що центрує композицію знизу і є одної висоти з сидінням (характерна риса в іконі), покладено скибку кавуна, умисно окреслену у формі чаші. Поверхню стола подано з нахилом до глядача. Для комбінації трикутних морфем, з яких скомпоноване сидіння, знаходимо модулі-прототипи в обрисах простору навколо правого сидіння та підніжжя в іконі. Раціонально — на перший погляд — непояснима вигиниста форма з-під ока і далі за підборіддя у четвертої (сидить) фігури має прототип у шийному вирізі сорочки правого ангела. Вигин тазу, талії, спини п'ятої фігури позаду голови персони, що сидить, відтворює обрис тла навколо руки, плеча, шиї, голови правого ангела. Темна подовжена діагонально нахилена пляма — від голови четвертої фігури й підняте передпліччя центральної — наслідує морфему, утворену крилами центрального і правого ангелів, як вони (ці крила) торкаються — з'єднуються в напрямку підвищення від нижчого ангела до верхнього. Композиційно абсурдне поміщення долоні над головою першої дівиці у лівому верхньому куті картини вмотивоване, одначе, місцем розташування архітектурного мотиву в іконі. Симетрична стосовно цеї долоні голова у правім куті картини своїм загальним обрисом та місцем розташування наслідує функцію гірки в іконі. Несподівана на перший погляд поза четвертої (сидить) фігури — спиною до глядача з відставленим стегном та з опертям руки на коліно — може бути пояснена так: за допомогою подання оголеної жіночої фігури спиною до глядача в глибокому присіданні з розверзнутими стегнами і руками, покладеними на коліна, — Пікассо зробив спробу залишити в своєму мальовилі мотив чашоподібного простору, що в іконі утворений-представлений між двома крайніми ангелами. Тобто контур простору-прототипу збережений до певної міри, але переміщений з позиції на осі ікони на позицію у правому нижньому кутку картини. (Інакше трактування цього локусу Пікассового твору теж можливе).

* * *

Отак. Все це свідчить, що на час творення «Авінйонських дівиць» (1907) Пікассо «Трійцю» (142 х 114) добре знав (по фоторепродукціях, звичайно) та впевнено оперував її складовими. А що було до цього часу? Відколи в творах Пікассо простежується вплив української малярської мистецькиісторичної спадщини Княжих часів, тобто кийантики? Навмисне ставлю питання так широко, бо подіяння на Пікассо справляла не тільки Алімпієва «Трійця» (142 х 114), але й деякі інші Алімпієві твори. І не тільки Алімпієві.

Та спочатку подивимося ще на деяких пластичних родичів саме згаданої «Трійці».

«Акробат і маленький арлекін» (1905). Поворот і нахил голови акробата, а також положення його правої руки повторюють положення відповідних частин тіла центрального ангела «Трійці». Поза арлекіна близька до пози лівого ангела.

«Мати й син» (1905). Поза матері повторює відому вже позу акробата, але сина розташовано не

зліва, як у попередній композиції, а праворуч, що міняє певний емоційний лад, але не основну формулу.

«Трапеза бідняків» (1904). Основна фігура (чоловік) побудована і в цій композиції за схемою центрального ангела «Трійці». При двох тільки персонажах дотримано, одначе, троїстість загальної тектоніки: місце відсутнього персонажа зліва ненав'язливо зайняте пляшкою. Завдяки цьому стало логічним відтворення й композиційного центру. У вигляді певної подоби чаші.

Та найбільш повно троїстість композиції дотримана в «Сім'ї арлекіна» (1905). Це при тій особливості, що роль центрального персонажа належить маленькій дитині. Але при цьому — положенням і голови й руки — вдало збережено ключові жести «Трійці».

(Побіжна репліка. Характерно, що роком раніше (1904) Пікассо виконав натурний начерк «Мати й дитя», вибравши постановку голови у моделі такою ж, якою вона є в образі матері у «Вишгородській Богородиці». При цьому і в іконі, і в Пікассовій картині жести в образах дитячих дуже подібні один до одного).

Зі ще раніших речей Пікассо, інспірованих «Трійцею» (142 х 114), зупинитися варто на однофігурних творах «Старий гітарист» (1903) та «Прасувальниця» (1904). В обох випадках радикальним чином змінено предметику композицій, надано відмінні від «Трійці» тілесні пози, але все це — при виразному збереженні жестики, властивої центральній фігурі Алімпієвого архетипу спілкування втрьох: нахил голови — вліво, рух руки — вправо[2].

* * *

Тепер стосовно композицій Пікассо, пластичні прототипи для яких він запозичав не тільки в Алімпієвій «Трійці», а й у інших творах української малярської школи, як XII—XV століть, так і кінця XIX — поч. XX століття.

Шестифігурна картина «Комедіанти» (1905). Вона несе на собі пам'ять як про Алімпієву «Трійцю» (не пізніше 1114 р.), так і про сучасні їй Алімпієві фрескописи. «Трійця» виразно прозирає в групі персонажів, яка домінує в композиції (молодий дорослий чоловік, товстун, юнак). Контур кошика для квітів нагадує жертовну чашу з «Трійці». Фігури ж дорослого чоловіка зліва і хлопчика справа змушують згадати постать молодика (так намальовано. — *Ю. С.*) у Києво-Михайлівському фрескописі «Священик Захарій» з його рухом правої руки. Та з трансформаціями найменшими, в певному смислі, в картину Пікассо перенесено постать, жестику та інші елементи Алімпієвої фрески «Діва Марія». Наприклад, поза сидіння та жест лівої руки «жінки в капелюшку» майже тотожно відтворюють Алімпіїв прототип, а високий капелюшок своїми обводами нагадує обводи німба й арки (німба-арки) над головою «Діви». Але найбільш повно жестику Алімпієвого оригіналу збережено в Пікассовій «дівчинці». От тільки дано це з розворотом на 180?: зі спини…

Одначе є в композиції «Комедіантів» певна помітна сюжетно-смислова «неорганічність», пов'язана з позою й розташуванням «жінки в капелюшку». На цей персонаж увагу в свій час звертала, наприклад, Н. Дмитрієва: « <…> схоже, що інші на неї чекають, а вона йти не хоче. У «Комедіантах» нема прозорої сюжетної чіткості <…> ».

…Може ми наблизимося до пояснення, пошукавши-виявивши деякі обставини зовнішнього характеру? Тобто існування певних прототипів, котрі впливали на процес компонування картини й таким чином лишили свій незітертий загадковий слід?

На роль узагальненого орієнтиру для нашого пошуку і візьмемо цю особливість у композиційній схемі «Комедіантів». Компонуючи твір, художник проклав напрямок переміщування фокусу глядачевої уваги не по звичній лінії піднесення, тобто з нижнього лівого локусу формату в правий верхній, а з верхнього лівого кута картини в правий нижній. Тобто по лінії спадання, що вживається в композиціях значно рідше й саме на якій митець помістив у даному разі загадкову жіночу фігуру.

Отже, з метою ймовірного вияснення джерел, якими користувався Пікассо в своїй творчості, та ради попереднього виявлення свідчень його впливу на інших художників, розрізнимо доступний нам широко відомий зоровий матеріал залежно від характеру його будови: вона (будова твору) міс-

[2] Приділимо принагідну увагу тому фактові, що картину Ель Греко (помер у 1614 р.) «Милосердя св. Мартина» скомпоновано по формулі Алімпієвої «Тр.» (142 х 114). Чи не є це одним із свідчень впливу Алімпієвої школи далеко на заході Європи? А прибулець до Іспанії Ель Греко — чи не свого роду попередник іспанця Пікассо у справі складно опосередкованих запозичень спадщини українця Алімпія?

тить в собі лінію піднесення фокусу глядачевої уваги чи спадання?

...Не можу втриматися від емоційного сплеску з приводу пізнавальної продуктивності елементарних теоретичних підходів у мистецтвознавстві: вже навіть цей простий класифікаційний критерій дав можливість нарисувати цікаве іконісторіографічне генеалогічне древо з кількома рівнями та розгалуженнями його зародження й розвитку!

* * *

Дивімося! Пікассо «Сімейство акробата з мавпою» (1905). Голови персонажів (та й мавпи) розміщені по діагоналі спадання з верхнього лівого кута формату у нижній правий. Явна композиційна подібність із «Комедіантами»! При тому, що є і картина з тим же сюжетом, але без мавпи, можна припускати, що мавпу введено з метою спеціальної демонстрації незужитого виражального ефекту «лінії спадання».

Пікассо. «Акробатка на кулі» (1905). Фокус глядачевої уваги неминуче потрапляє до високо зліва розміщених кистей рук дівчинки, які дають початок лінії спадання в напрямку голови й плеча партнера акробатки. Знову маємо пластичну рідню для «Комедіантів».

Одначе особовий склад пластичної рідні поданими творами — творами Пікассо — не обмежується. Досі ми розглядали тільки нічим не приховані випадки спорідненості. Та є й певна річ-попередниця, створена за кілька століть до часу життя Пікассо, котра викликала його натхнення й дала йому специфічний матеріал для цієї самої «Акробатки на кулі», а вже аж потім — для інших знайомих нам праць.

Мовлю про ікону I чверті XV ст. «Жони біля гробу» («Три Марії») з празникового ряду іконостасу Троїцького собору Троїце-Сергієвого монастиря (під Москвою). В цьому творі сюжет і пов'язаний саме з лінією спадання, тобто з переміщуванням фокусу глядачевої уваги з висоти людського зросту персонажів до землі, на якій лежить священний предмет.

Стосовно ж змісту трансформацій, до яких удався художник Пікассо, талановито користуючись даною іконою, то він очевидний, як тільки кладеш поруч відповідні репродукції. Тричленний локус композиції, складений із крил і голови ангела, має ритмовий і контуровий перегук з руками і головою акробатки в картині. Тріада жіночих голів із цілісним масивом їхніх тісно поставлених фігур має відповідник у тріаді «плече — голова — плече» атлета та в масиві його спини. І все це майстерно забазовано на виразній геометрично-естетичній опозиції «важка прямокутність — рухлива кулястість».

* * *

Погодьтеся, — це вже дещо варте неабияк серйозної уваги: для Пікассової картини «Акробатка на кулі» (1905) знайшлося виразне і розвинене пластичне праджерело у вигляді достатньо широко знаної української ікони початку XV ст. «Три Марії»!

...Та дозвольте відзначити цей артефакт, не витрачаючися на надмірні реверанси в його бік, а прямо перейшовши до факту не менш значного наступного. Є можливість переконатися наочно, що згадана ікона «Три Марії» з'явилася на світ в пластичній залежності від мозаїки Києво-Михайлівського собору «Причащання апостолів» (поч. XII ст.).

Оповідаю. Ключові точки при спогляданні ікони «Три Марії», завважені Н. Дьоміною: «<...>ліворуч три жони-мироносиці, композиційно начебто ступлені воєдино. Схиливши голови, вони в роздумі дивляться на труну» (отут в нашому матеріалі і з'являється найраніше «лінія спадання» фокусу уваги глядача. — *Ю. С.*) [Дьоміна, с. 159]. «Перше, що помічає глядач на іконі, — це довга прямокутна навскоси поставлена світла труна, що енергійно насувається на нього з чорної глибини печери. Праворуч від <...> труни, дещо відступивши в глибину ікони, <...> боком сидить ангел у білому вбранні» [Дьоміна, с. 160].

Тепер дивімося на відповідники-прототипи в мозаїчному «Причащанні апостолів». Крайня ліворуч група з трьох апостолів має помітну цілісну виділеність із решти персонажів. Тобто цілісну згуртованість, подібну до згуртованості жінок біля труни. Разом з тим крайня праворуч жінка має позу, подібну до пози третього зліва апостола в «Причащанні» та істотну з ним подібність в мірах світлоностості частин одягу.

Світла окрайка правого крила у лівого ангела в мозаїці — разом з лівою частиною контуру ангелової постаті та з прямокутною щокою мозаїчного декоруму — дали обрис геометричної фігури, яку й було застосовано-трансформовано в іконі у вигляді кам'яної труни поблизу від ангела.

В цілому ж у цьому мозаїчному Алімпієвому прототипові склалося таке зіставлення прямокут-

них, овулястих та хвилястих елементів, яке нашому іконописцю композиторові-шукачеві дало вдячний матеріал для створення оригінального видовища, що в ньому «багато схвильованості й динаміки» [Дьоміна, с. 160].

Варто завважити принагідно. Майстер «Трьох Марій» працював під впливом пластичних якостей також і Алімпієвої «Трійці» (142 х 114). Загальний силует групи жінок — темнішим локусом — відтворює чашоподібний контур простору між крайніми ангелами цієї «Трійці»; погруддя і нахил голів у жінки справа та в ангела відтворюють погруддя й нахил голів, наявні у крайніх ангелів «Трійці»; нахил же правого крила у «Трьох Маріях» відтворює нахил центрального ангела «Трійці»; поза возсідання ангела у «Трьох Маріях» наслідує позу ангела «Трійці» (при ускладненні її глибоким контрапостом).

* * *

Інвентаризуємо посередників, що відіграли роль зв'язківців між мозаїкою «Причастя апостолів» та деякими творами Пікассо.

Алімпієва «Трійця» (142 х 114): для згаданої великої групи творів з кількох творчих періодів.

За приклад особливо своєрідної та виразно курйозної метафори, створеної Пікассо під впливом «Трійці» (142 х 114), може бути «аналітико-кубістичний» «Портрет Воллара» (1910). Дуже схоже, що його бентежну гострокутасту фактуру запозичено, зокрема, з графіки бганок в одязі центрального та лівого ангелів.

«Вишгородська Богородиця» (1113—1114): для рисунку «Мати і дитя» та ін.

«Три Марії» (поч. XV ст.) для «Акробатки на кулі».

Мозаїчна фігура «апостол Лука» з Алімпієвої мозаїки «Причастя апостолів» (1112) є пластичним джерелом насамперед для Врубелевої картини (внутрішнього автопортрета?) «Демон, що сидить» (1890), а вже цей твір став основою для Пікассових «Жінка на морському березі» (1930) та «Жінка, що сидить на пляжі» (1937).

Останні два твори Пікассо — це натужно придумані й ретельно виконані моторошні карикатури. Вкладаючи стільки зусиль у ці витвори, чи не створив художник мимоволі свій внутрішній автопортрет?

Але так чи інак — зазначені твори Пікассо, починаючи з «блакитного періоду», — це носії подіяння-впливу мистецьки-духовних якостей мозаїки «Причастя апостолів» та деяких інших ключових творів української професійної кийантичної Алімпієвої малярської школи на художні процеси Сходу й Заходу Европи XX століття.

* * *

Що стосується італійця Модільяні, то він на своє ознайомлення з досвідом Алімпієвої малярської школи творчо відгукнувся простіше (без ексцесів та відступництва) й глибше, ніж Пікассо.

Алімпієві пластичні прототипи виразно видно в декількох з творів Модільяні, поданих В. Віленкіним у альбомі його книжки «Амадео Модильяни» (М., 1989): № 16. «Хуан Гріс» (1916); № 18. «Портрет дівчини» (1917—1918); № 21. «Дама з чорною краваткою» (1917), — створені Модільяні під впливом формули, даної Алімпієм Печерським у «Вишгородській Богородиці» (не пізніше 1114 р.). Що ж стосується № 35. Жанна Ебютерн (1918), то тут прототипом для твору Модільяні послужив центральний ангел з Алімпієвої «Трійці» (142 х 114), розвернутий на 180 градусів. А рисунок № 56 «Юний пілігрим» (1916) дуже добре впізнається у фрескописі Кирилівської церкви в Києві «Ангел веде Івана в пустелю» (середина XII ст.).

* * *

Вже відомі нам «Три Марії» (поч. XV ст.). Трапилося замислитись: а навіщо, чому вони — в такій трагічній історії — такі красиві у найвишуканішому значенні? Тобто милоприродні, миломузичні, милоартистичні?

І згадав, де ще подібну тріаду таких гарних жінок можна побачити: у Боттічелевій «Примавера» («Весна», 1477). Дивись також у Бердслея «Дама перед люстром» (1894). Боттічеллі (при тих чи інших опосередкуваннях) запозичає в іконі «Три Марії» не тільки саму групу Марій (на роль трьох ґрацій). Дуже ясно видно, що центральна частина комплексу персонажів картини «Весна» (три ґрації під поглядом алегорійної Весни) наслідує групу «Трьох Марій» під поглядом ангела в іконі.

Ракурси постаті та голови Весни і жест її правої руки мають в ролі свого прототипу відповідні ра-

курси та жест ангела. Мотив же високих динамічних крил ангела з української ікони обігрується італійським художником високо піднятими руками і двох із грацій, і крайнього зліва молодого чоловіка, озброєного мечем (Марс). Варте уваги також те, що богиня Флора йде не ступаючи твердо на ґрунт, а ступні її начебто пливуть, що ми вже бачили в апостолів у нашому Києво-Михайлівському «Причасті апостолів» (1112 р.).

* * *

Тепер знову повернемося в часопростір, ближчий до нашого сьогодення.

Найвідоміша річ А. Петрицького «Мати» («Інваліди») (1924) з'явилася, як мені видиться, на пластико-генеалогічній лінії такій: Алімпієве «Причастя апостолів»; Алімпієва «Трійця» (142 х 114); Пікассова «Сім'я Арлекіна з мавпою»; і, нарешті, Петрицького «Мати» («Інваліди»).

Та цей останній твір дав ще лінію від себе й до Гавриленкової картини «Дві жінки в природі». В ній, як і в чотирифігурній речі Петрицького, тепле спілкування матері та доньки виражене жестом руки матері. Так що пересилання від Алімпія до Петрицького мало в даному разі проміжні етапи.

Але є твори Петрицького й із безпосереднім отриманням імпульсів від речей Алімпія. На мій погляд, це, зокрема, «Старий» (ескіз костюма до п'єси Лесі Українки «В катакомбах» (1920)) та «Портрет художника» Б. Ердмана (1930). Найближче джерело цього імпульсу, як мені здається, це динамічна графічна фактура постаті апостола Іоана в Алімпієвому «Причасті апостолів».

Та варто завважити, що для всієї галереї портретів українських культурних діячів, написаних Петрицьким, характерна та емотивно-пластична розробка, яка й споріднює цього художника XX сторіччя з Алімпієвим першоджерелом: і антураж, і пози, і бганки одягу в них обумовлені не млявим чи марно-крикливим чином, а потребою проявити напружений опір життєдайних ритмів хаотичним зривам людського буття.

* * *

Складна й напружена графіка ритмів характерна для стилістики синкоп-ліризму А. Богомазова, який неодноразово, так би мовити, «безпосередньо від Алімпія» отримував спонуки для компонування. Наприклад, відомий міський, скажемо так, динамопейзаж «Трамвай» (1914) для своєї правої частини (ріг будинку над рогом загородженої споруди) має в мозаїці предметного попередника у вигляді вівтаря справа від лівого ангела з декоративним прямокутником, що під вівтарем. Богомазовські перехожі на хідникові дані як певні гострокутасті химероформи, мають виразний аналог у бганках (від коліна й нижче) в одязі ангела. Кайлоподібна форма трамваю без натуги перегукується з контуром нижньої частини вбрання апостола Іоана.

Для того ж, аби читач остаточно переконався, що Богомазов добре знав мистецьки-духовну шляхівку, залишену нам Алімпієм з колегами по школі, й позитивно-діяльно відгукувався на неї, пропоную зіставити богомазівський «Портрет дружини за читанням» (1914) з групою із трьох апостолів, репродукованою В.Н. Лазаревим у альбомі [№ 18]. Ці речі, на мій погляд, вирішені в дуже близьких пластико-емотивних модусах. Різниця між ними не принципова, а тільки в істотній деталі: синкопнохаотивна[3] складова образів у першого митця не поширюється на лики персонажів, тоді як у Богомазова — не безудержно, — але поширюється. Так би мовити, данина часові, моді й експериментові.

* * *

У черговий раз, випадком дивлячись на композиційно складний «Автопортрет» Зої Лерман (1984), я відчув раптом, так скажемо, знайомий хаос: знайоме по Алімпієвому «Причастю апостолів» (мозаїка, 1112 р.) співвідношення між класицизмом обличчя—рук автопортретованої особи та потужним сплеском хаотиви, представленим бганками одягу та побутовими елементами антуражу. Згодом трапилось додивитися, що основний композиційний контур (лінія піднесення—спадання—піднесення) картини «Автопортрет» структурно споріднений із елементами композиції «Причастя апостолів» [Лазарев, 1966. — № 18 : іл].

Тобто тип «структури» хаосу (хаотиви) по своєму сильному енергетизму у З. Лерман подібний

[3] Мистецтвознавчим терміном «хаотива» називаємо уподібнені хаосові елементи стилістики малярської речі. Утворено термін по суфіксальній схемі, однаковій із «перспектива», «повнотива». «Повнотива» (пленатива) замість «зворотна перспектива» див.: [4].

тому, що у Алімпія в «Причасті апостолів». Таке ж, як у Алімпія, у Зої Лерман і сполучення виразних крайнощів: класицистичної теми (лик) та нонфігуративного (ноннатуративного) акомпанемента (хаотиви бганок одягу в живописі чи штриховок тла у графіці). Загалом же композиція «Автопортрет» підпорядкована грі запозиченої у «Причасті» контурної лінії «піднесення-спадання-піднесення» [Лазарєв, 1966. — № 18]. Цю, скажемо так, плавну тему З. Лерман дуже доречно зіставляє зі специфічним чином представленим світлим гострим прямокутником «ескіза», що лежить на колінах героїні; сам же прецедент «світлого-гострого» теж, можливо, узятий художницею у мозаїчному «Причасті» [Лазарєв, 1966. — № 4б].

Разом із тим припускати можна, що площинну білу геометричну фігуру, нахилену до глядача — тобто спосіб створення іконного повнотивного (пленативного) художнього простору — помітною мірою запозичено Зоєю Лерман у А. Петрицького [«За столом», 1926; про Петрицького, 1981].

Хаотивність, енергетичність квітково-кристалізованого пейзажу — тла у Врубелевому «Демоні, що сидить» (1890), є посередником (ланкою генетичного опосередкування) між енергетизмом хаотиви в групі апостолів із «Причастя апостолів» та стилістично своєрідним енергетизмом «Автопортрета» З. Лерман. Тобто, на відміну від Пікассо, який з «Демона» створив карикатури, українська київська художниця — кийантистка, свідомо будуючи смислово-глибоку картину свого «Автопортрета», перебувала під сприятливим впливом трьох, щонайменше, джерел естетично-духовного досвіду: і Алімпієвого («Причастя»), і Врубелевого (його цей «Демон» 1890 року — ліричний внутрішній автопортрет, інспірований, зокрема, образом апостола Луки з «Причастя апостолів» 1112 р.), і Петрицького.

Ще одною річчю, для створення якої З. Лерман удалася до глибокого вивчення пластично-духовних якостей «Причастя апостолів», стала картина «Балет» (1985).

Картину з персонажами-балеринами та з присутнім справа від них чоловіком-балетмейстером побудовано художницею в результаті творчого наслідування композиційної будови центральної частини «Причастя апостолів» [Лазарєв, 1966. — №4б]. Двом ангелам в мозаїці відповідають дві балерини з піднятими руками. Балерини, що стоять з руками опущеними, мають прототипи у вигляді правої та лівої фігур Христа в мозаїці. Відображенню у дзеркалі є попередник у вигляді фігури апостола Петра [Лазарєв, 1966. — № 4а]. А присутньому справа чоловікові, як пластичний факт, передує апостол Павло [Лазарєв, 1966. — №4в].

При такій ретельній координованості складу учасників «Балета» з Алімпієвим «Причащанням апостолів» твір З. Лерман має ще істотню прихильність до прототипу в цілому, до його, сказати б, духу: її герої, як і герої «Причастя», спілкуються між собою. Бо мисткиня любить своїх персонажів. І між персонажами видна приязнь у стосунках.

...Така мила ідилія доброзичливості театрального професійного буття під дахом мансарди. Кажу це без жодної іронії, а з добрим подивом дивлячись на світлу, величну, пружну настроєм і благородну ґенезою річ Зої Лерман.

* * *

Шевченкова романтична поема «Катерина» — твір широко відомий. Та цього, на жаль, не скажеш про конгеніальну їй «Катерину» Гавриленкову. Вона опублікована в ювілейному «Кобзарі» 1963 року, але уважних професійних розглядів її мені щось не траплялося.

Одначе без глибшої уваги до цеї «Катерини», — все, що не казали б про Гавриленкові жіночі образи в цілому, — буде, зрозуміла річ, тенденційно обмеженим.

* * *

В Гавриленковій «Катерині» сюжетні локуси акцентовані так, що персонаж стоїть наче між ваговитих кубічних брил, які забезпечують образові в цілому величний монументалістичний ритм. При цьому передній план з обох боків фігури наче отримує вигляд постаменту, на котрому височить (аж під верхній образ формату) постать шанованої особи. А вже за нею розгортається — помітно відмежований від героїні — емоційно модульований художником пейзаж вечірнього села.

В Алімпієвому ж образові Христа ми знаходимо подібну Гавриленковій «Катерині» композиційну вкороченість фігури знизу, а також її ракурс. Не зайве завважити, що статуру «Катерини» в цілому

побудовано в пропорційних співвідношеннях, подібних зі статурою правого Христа. А посадка голови й зачіска в «Катерини» подібна до посадки голови й зачіски Христа. Спостерігається збіг ліній шиї та потилиці, загальних пропорцій голів. Схожа також вертикаль бганок, що йде від підборіддя униз до грудей. Головне ж — забазованість постаті на прямокутних декораційних екранах, що задають і загальний візуальний розмір ритмові, і виконують роль постаменту.

Одним словом, Гариленковою «Катериною» (1963) чимало взято в спадок від Алімпієвого «Христа» (1112).

Дуже помітну спадщину прийняла «Катерина» й від Алімпієвої «Діви Марії». Якщо репродукції творів покласти-поставити, як належить, тобто назустріч одна одній, то між ними виникає злагоджене, конкретно відчутне спілкування. Образи інтонаційно подібні, як у загальному плані, так і в окремих співвіднесеннях. Збігаються лінії вуст. Схожою є довжина носу, точніше, зіставлення носа та нижньої частини обличчя. Обом образам властиве м'яке перетікання ліній шиї у лінію плечей. Можна також сказати, що цим творам властивий перегук у композиційних розподілах мас і напруг та ін.

Отже, не самим інтуїтивним осягненням талановитого артиста здобута така зріла монументивність «Катерини». Перед нами не тільки щасливий творчий випадок, а ще й результат послідовних кваліфікованих будівничих зусиль художника, здійснюваних ним на основі вивчення тектонік і правого образу Христа з мозаїчного «Причастя апостолів», і фрески «Діва Марія» з того ж храму.

Бентежно ж динамічні третій, четвертий, п'ятий, наприклад, плани простору в «Катерині», подані на основі характерного українського сільського пейзажу, також склалися не без впливу «Причастя апостолів». Аби прийти до такого висновку, достатньо згадати картину-грище енергій, яке розігрують бганки одягу апостолів.

* * *

Між іншим. Вперше побачена мною Гавриленкова «Катерина» одразу викликала відчуття зустрічі з дечим художньо вельми дужим. Згодом це відчуття перетворилося на впевненість, що переді мною шедевр світового монументалізму. Але не квапився я вказувати на це читачеві, бо не розумів ключового пластичного прийому, яким було досягнуто вирішального естетичного ефекту. І ось тепер, здається, розумію його. Персонаж має побільшені руки, вбрані в рукава певного крою, що разом викликає ясне враження крилатості персонажа. Отже, перед нами персона крилата, що тимчасово в смуткові склала крила. А із цим, плюс загальний досвід малярського кийантизму, складається світовий рівень Гавриленкового монументалістичного здобутку на білому папері.

* * *

Річ відома: там, де є світовий шедевр, там треба виглядати певну мистецьку школу світового масштабу. Стосовно мистецької школи, до якої належить Гавриленко, — дехто блукав-блукав, аж доблукався до «неоплатонізму», невідрізнюваного від «платонізму». Тобто задовольнилися водоймою безбережного термінологічного абстракціонізму, замість того, щоб дати-взяти конкретно-доречне поняття-назву...

Є кваліфікована спроба Ольги Петрової поставити Гавриленка в сильну залежність від московської школи В.А. Фаворського. Нагадавши про достатньо широко відомий факт, що Фаворський створив цикл ілюстрацій до Дантової книжки поезій «Vita nova» раніше, ніж Гавриленко ілюстрував український переклад цього твору, О. Петрова рішуче пропонує вважати, що Гавриленко працював, «спираючись на теоретичні засади видатного графіка», тобто В. Фаворського. Вона твердить це, незважаючи на існування такого самосвідоцтва Гавриленка: «Предмет і простір — це шляхи аналізу В.А. Фаворського. Я відмовився від предмета в минулому, тоді я вважав, що «предмет і простір» — хибний підхід. Де починається предмет і де кінчається простір? Став розглядати все як простір; очевидно, тоді й працював так. Потім перейшов до відмовлення від простору в праці. Головним стало середовище, середовище — повітря, неба, середовище — маса зелені, середовище — маса тіла. Утвердилася композиційна побудова на вертикалях та горизонталях спокійних».

Де тут у вчинкові Гавриленкового самоаналізу проявляється потреба в доктринах вельмишановного московського графіка? — Десь у віддаленому минулому. Та й доля головного теоретизаторського твору В. Фаворського, тобто «Лекцій по теорії компози-

ції», наскільки я знаю, незавидна. Прочитано їх було московським студентам у 1921—1922 роках у супроводі багатого ілюстративного та конкретизаторського матеріалу. Скоро ж ці робочі матеріали розгубилися на манівцях історії. А високі рівні абстракції, до яких — чи й не занадто часто — вдавався автор, перетворилися великою мірою на непевну сукупність порожніх, пробачте, словесних оболонок. Що, на мою гадку, й зробило видані лекції пам'яткою деякої випадкової літератури, а не джерелом сутнісно-змістовних повідомлень та суджень.

І справа не тільки в якості решток доктрини, яку спробував створити В. Фаворський. Для окреслення достатньо глибокої принципової відмінності між Фаворським та Гавриленком скористаємося пасажем, створеним Г. Заваровою, і який при певних конкретизаціях годиться до нашої теми.

«Творчість Гавриленка мало торкає тих, шукає, хто в мистецтві відображення драматичних перипетій життя, його пістрявості й багатоголосся, хто цінує експресію почуттів, гостроту переживання миті. Медитативність, прозора поліфонія гавриленківської графіки до душі любителям тиші, що супроводжує народження музики. Це світ ідеальних сутностей, світ урівноважений, виведений за межі одвічної боротьби «так» і «ні», чорного й білого. Прозорість, проникність, світлоносність простору — форми в його олівцевих і перових рисунках є результатом духовної праці; це звільнення з полону тривимірності, важкості, від грубої діалектики буття».

Не абсолютизуючи цю, дану Г. Заваровою оцінку творів Г. Гавриленка, і трактуючи її як певний позитивний аспект у розгляді його доробку, наважуюся гадати, що оголошений при цьому предмет зіставлення-порівняння («драматизм»; «пістрявість»; «багатоголосся»; «експресія»; «гострота переживання»; «одвічна боротьба «так» і «ні», чорного та білого»; «полон тривимірності, важкості та грубої діалектики буття») були достатньо помітно представлені на тривалому творчому шляху такого видатного графіка, як В.А. Фаворський та такого значного мистецьки-духовного явища, як його школа. Чим і відрізняється по-суті вона від тої школи, до якої належить Г. Гавриленко.

Але досі ми говорили про Гавриленкову мистецьку школу тої доби, коли він створював «Катерину», і вияснили, що це школа, специфіку якої визначає істотньою мірою кийантична Алімпієва малярська пластика. А як із пластичною специфікою творчості Гавриленка у добі його «Vita nova»? — тобто у добі «Данте» й «Беатріче». З чого вона складається?

Як і можна було сподіватись, насамперед ця специфіка складається із розвинення деяких елементарних запозичень, взятих у вже нам знайомому Алімпієвому мозаїчно-фресковому ансамблі початку XII ст.

Звернімо увагу, наприклад, на перегуки між Гавриленковою «Беатріче стоїть» та Алімпієвим ангелом, що зліва. Фігура ангела центрується його крилами. А фігура Беатріче — крилоподібними елементами рослинного антуражу за її спиною. Пропорції в будові лику «Беатріче», як і лінія підборіддя, близькі до таких же елементів лику лівого ангела. Пасмоподібні обводи крил ангела (та й контурів фігури) повторюються істотньою мірою в контурах лику й фігури Беатріче.

Урочистий хід Беатріче зі своїми супровідницями побудований Гавриленком близьким за певними елементами схеми до ходу лівої компактної групи апостолів у Алімпієвому «Причащанні». Взагалі обрання Гавриленком для сюжету ілюстрування саме ходу персонажів можна вважати підтвердженням схильності цього творця до наслідування Алімпієвої праці.

При цьому персонативну конкретизацію учасниць ходу Гавриленко ускладнює-розвиває. У Алімпієвому «Причасті» (тобто у лівій компактній групі апостолів) маєм «лик у 3/4», «лик у фас», «лик у 3/4»; у Гавриленковому «Vita nova» — «лик у профіль», «лик у фас», «лик у 3/4».

Не минем увагою також той факт, що фігура внутрішньо піднесеного закоханого Данте (у фас) із зігнутою до грудей правою рукою (він тримає в ній книжечку поезій) повторює позу й помах Алімпієвого фрескового «Пророка Захарії», який — з виявом пружності в поставі — розмахує кадилом.

Ми в результаті чітко бачимо, що плідні модернові пошуки та знахідки Григорія Гавриленка мають під собою ще й розвинену українську Алімпієву кийантичну пластичну основу.

* * *

В даному контексті цікаво подивитися під певним кутом зору дуже вдало зверстану підбірку репродукцій із творів Г. Гавриленка, вміщену на розвороті журналу «Образотворче мистецтво» (№ 4/2007. —

С. 36—37), як ілюстрації до спогадів М. Компанця про Гавриленка.

Всупереч популярним уявленням про «прозорість» творчості Г. Гавриленка, здійснене — в широкому пластичному діапазоні — на цьому журнальному розвороті зіставлення творів майстра показує, що часто згадувана «прозорість» аж ніяк не розчинила — не поглинула велику ваговитість, наприклад, «Двох жінок у природі» (1965—1966).

Навпаки, загадкові «Дві жінки...» своєю інтонаційною серйозністю показують у цьому зіставленні, що саме в них втілено-представлено ключову проблемну єдність всієї творчості Григорія Гавриленка. Єдність-проблемність, в котрій розпрацювання діаметрально-відмінних пластичних манер (плямо-конкретивні колористичні композиції та зріло-класицистичні жіночі образи) було тільки одним із зовнішніх проявів внутрішньо-затиснутих глибинних колізій, сприйманих у особистісне пережиття визначним артистом і мислителем Григорієм Гавриленком.

* * *

А зараз підіб'єм деякий ситуаційно-неповний, але принципово-важливий підсумок.

Г. Гавриленко в даному разі — з його зображенням (1965—1966) помаху спілкування між матір'ю і донькою — виявився відкритим для впливу на нього з боку Петрицького. Петрицький чуйно сприйняв (1924) подібний помах із картини Пікассо «Сім'я арлекіна з мавпою». Сам же Пікассо кілька періодів своєї творчості (1901—1907) побудував на артистичних перетвореннях Алімпієвої ікони «Трійця» (142 х 114), композиція якої є оригінальною пластично-духовною формулою людського «спілкування втрьох», синтезованою самим Алімпієм з елементів створеного ним у 1112 році монументально-величного й чуйно людяного мозаїчно-фрескового ансамблю Києво-Михайлівського собору.

Оскільки головною частиною цього ансамблю є мозаїчна сцена «Причащання апостолів» з її образами священного спілкування Христа з апостолами та — у свою чергу — спілкування апостолів між собою, то в цьому, представленому мною читачеві багатосотлітньому ланцюгові ініціатив і наслідувань (або — користаючися терміном Б. Лобановського, в цій ліричній сюїті) ми можемо, гадаю, бачити дотеперішнє плідне тривання одної з найпотужніших світових шкіл — нашої української професійної кийантичної Алімпієвої малярської школи. Школи, яка досягла зрілості вже на час оздоблювання нею Золотоверхого Михайла, тобто на 1112 рік. Школи, специфічною сюжетною ознакою якої є зображування людського спілкування, — зображування в полі певних пластичних і змістово-смислових традицій. Школи, якої в 1907 році на деякий час відцурався Пікассо, та якою в 1930 році Петрицький привернув до себе увагу західного світу. Маю на увазі певний показовий успіх «Матері» на Венеційській виставці й унаслідок цього — по-доброму зворушена преса і наступні експонування в Берліні, Берні, Женеві, Цюріху та ін., а також у США в Карнеджі галереї. Школи, для повноцінно-самоусвідомленого руху якої в найновіших часах тільки відносно недавно почав складатися необхідний іконоісторіографічний та історіософський (або просто: знаннєвий) базис.

...Та вже почав.

Епілог

До теми української
національної спадщини та історіософії

Про замовчану Координату
у Сфері Зачинів
(ритмософем-етюд у контексті Надбуденного)

I

Щойно трапилось почути по радіо, що
«Данте і Шекспір
розділили мистецький світ
на двох — третього не було дано».
...Не було третього?
Зате був Перший.
Наш Алімпій Печерський.
І в цілому світ європейського мистецтва —
за змістом і за зрілістю
його складових —
триває в трьох первопросторах виразності.
У просторі Алімпія Печерського:
світлоспілкування.
В просторі Данте Аліг'єрі:
потойбікмандрування.
У просторі Вільяма Шекспіра:
трагікозмагання.
... Що й треба нам належним чином знати.

Алімпій Печерський
завершив життя у 1114 році
в Києві (Україна).

Данте Аліг'єрі
Завершив життя в 1321 році
в Равенні (Італія).

Вільям Шекспір
завершив життя в 1616 році
в Станфорді (Англія).

II

Мистецтво XX сторіччя
Час після Врубеля
Урок від Пікассо
Авангардизм
Хибність
життєвої позиції
покори та печалі?

III

Мистецтво XX сторіччя
починається
зі Врубелевого «Демона,
що сидить» (1890)?
Тобто з Алімпієвого «Причастя
апостолів» (1112)?

1. *Смирний Ю*. Алімпій Печерський та Андрій Рубльов у традиції українського іконописання» (про наявні артефакти — свідчення укорінености так званої «Рубльовської Трійці» в українських мистецьких творах Алімпієвого часу, тобто початку XII ст. / Юрій Смирний // Образотворче мистецтво. — 2001. — № 3, 4.
2. *Смирний Ю*. Лазарев проти Прахова» (про колізійність деяких методологічних підходів російської іконісторіографії советських часів) / Юрій Смирний // Образотворче мистецтво. — 2004. — № 2, 3.
3. *Смирний Ю*. Нобілітація Полонянки, або Хто є автором ікони «Вишгородська Богородиця-Милування (про докази створення цієї ікони в Києві не пізніше 1114 р.) / Юрій Смирний // Образотворче мистецтво. — 2002. — № 2.
4. *Смирний Ю*. Термінологічна деабсурдизація, або Як називати цей відомий архетип? (про науково-методологічне обґрунтування потреби в заміні дуже поширеного оксюморонного терміна «зворотна перспектива» терміном логічно нехибним) / Юрій Смирний // Образотворче мистецтво. — 2007. — № 4 ; 2008. — № 1.
5. *Смирний Ю*. Українська архітектура як символічний текст» (про використання архітектоніки Алімпієвої фрески «Діва Марія» в ролі формули-концепта, практична реалізація якого дала в XII ст. нову епоху в розвитку української храмової архітектури) / Юрій Смирний // Образотворче мистецтво. — 2003. — № 1.

Yurii Smyrny

ALYPIUS PLUS PICASSO —
WHAT WOULD BE GOT?
(Iconhistoriosophical reflections caused be
some plastic genealogical notes)

The article has been devoted to analysis of some fundamental historiographical problems in cognition of Ukrainian art of Princes' epoch. The influence of Alypius' school of painting upon artistic processes of Eastern and Western Europe has been noted.

Keywords: Alypius of the Caves, Kyivan antique painting school, D. Alighieri, Picasso, A. Petrytsky, O. Bohomazov, Z. Lerman, H. Havrylenko and his school, V. Favorsky and his school.

Юрий Смирный

АЛИМПИЙ ПЛЮС ПИКАССО —
ЧТО ЭТО ТАКОЕ?
(Иконисториософские размышления, вызванные
некоторыми пластико-генеалогическими замечаниями)

Статья посвящена анализу некоторых фундаментальных историографических проблем в познании украинского искусства Княжеской поры. Отмечено влияние живописной школы Алимпия на художественные процессы Востока и Запада Европы XX столетия.

Ключевые слова: Алимпий Печерский, кийантичная живописная школа Алимпия, Д. Алигьери, Пикассо, А. Петрицкий, А. Богомазов, З. Лерман, Г. Гавриленко и его школа, А. Фаворский и его школа.



Галина ГОЛУБЕЦЬ

ВИСТАВКИ МУЗЕЮ ЕТНОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ ІНСТИТУТУ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ у 2012 році

У статті висвітлюється виставкова робота Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у 2012 році. Упродовж року було проведено виставки з фондової колекції плаката, організовано презентації вітчизняного і зарубіжного народного та професійного декоративно-ужиткового мистецтва, показано твори живопису, графіки, художньої фотографії, роботи учнів та студентів мистецьких закладів.

Ключові слова: Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, виставки, 2012 рік.

Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (МЕХП), як і кожен музей, є неповторним культурним осередком зі своєю історією, традиціями та формами повсякденної діяльності. Впродовж століть він зберігає скарби, безцінні надбання, які потрапили до збірки завдяки щедрим дарункам жертводавців, меценатів, людей, небайдужих до творення скарбниці національної культури.

Окрім важливої місії збереження та популяризації музейних колекцій, МЕХП провадить активну виставкову роботу, запрошуючи львів'ян та гостей міста на зустріч з музейними пам'ятками, творами сучасного образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, виробами народних та самодіяльних митців, творами зарубіжних художників, працями дитячих мистецьких шкіл тощо. Не став винятком і 2012 рік, впродовж якого в експозиційних залах МЕХП відбулося чимало цікавих і самобутніх виставкових проектів (22 вернісажі). Загалом у музеї побувало 15095 відвідувачів, частина з них прослухала 263 екскурсії.

Першою з-поміж мистецьких подій року, у січні, в час Різдвяних свят, стала виставка ляльок-мотанок Оксани Смереки-Малик — лялькарки, писанкарки, поетеси і директора Художнього ліцею при Львівській національній академії мистецтв (ЛНАМ). Мисткиня продемонструвала галерею колоритних образів. Авторка формує каркасну ляльку-мотанку, поєднуючи традицію і новаторство, втілює у творах власний темперамент, внутрішню енергію. Вона немов би йде за матеріалом: його колір, фактура підказують характер компонованого портрета.

О. Смерека-Малик не ставить за мету відтворення якогось регіонального етнографізму. Її творчість представлена трьома основними циклами. Найяскравіший і колоритний — «Карпатія: дівки, газдині, молодиці» — це те, що пов'язує її з гуцульською любов'ю, де необхідне її відчуття народних архетипів. Другий, не менш яснобарвний — «Львів'яники — пані і панянки», урбанізовані, майже француженки, вимагають пастельних кольорів, їх сукні можуть бути моделями для творення сучасного одягу. До третього циклу відносяться ляльки зі світу природи — «Пори року», «Маків цвіт», «Сни серпневого поля», «Лісова пісня» та інші. Вбрання та емоційний настрій авторської ляльки О. Смереки-Малик твориться спонтанно, як і поезія, що несе в собі глибокі знання наших витоків. У квітні 2011 р. під час Великодніх свят О. Смерека-Малик спільно з майстринею з Черкас Л. Теліженко на пл. Ри-

нок у Львові створила трьохметрову ляльку-мотанку, що увійшла до Книги рекордів України (Іл. 1).

Серед січневих вернісажів помітне місце зайняла виставка малярства Миколи Могилата — львівського митця, викладача Львівського державного коледжу декоративного та ужиткового мистецтва ім. І. Труша. Автор репрезентував свої твори як мистецький підсумок, приурочений до 50-ліття від дня народження. Випускник Одеського художнього училища ім. Грекова, член НСХУ, учасник міжнародних та регіональних виставок, творчу працю він розпочав у 1981 році. Улюблена тема митця, як було задекларовано на вернісажі — реалістичні пейзажі, краєвиди, своєрідні роздуми на теми духовності та екології, ліричні за характером та поетичні за мелодикою куточки рідної землі. «Краєвиди — це його органіка, живопис дорогий, бо рідний, з продуманими деталями. Є почуття національної гордості, є добра школа, яка не обтяжує...», — зазначив на відкритті виставки доктор мистецтвознавства Володимир Овсійчук.

Вагомою подією січня, яка зібрала у залах музею численних шанувальників мистецтва, стала виставка художнього ткацтва авторського колективу митців у складі львів'ян — Стефанії Шабатури і Зеновії Шульги, а також коломийських художників, подружжя — Оксани Литвин і Ярослава Сахро. Спільна творча акція стала підсумком їх участі у довготривалому Міжнародному етномистецькому проекті «Екологічний ракурс» (1998—2012 рр.), започаткованому ЛНАМ. Проект передбачав проведення міжнародних пленерів у с. Яворів Івано-Франківської області. У виступі на відкритті виставки автор задуму З. Шульга зазначила, що за п'ятнадцять років тісної співпраці група митців стала немов би однією сім'єю. У Карпатах під час літнього пленеру у дружньому спілкуванні на природі вони виткали колекцію ліжників, які вражали потужною енергетикою, вишуканим колоритом, красою композиційних ритмів, цікавими художніми образами. Учасники також згадували, що попередником цього задуму був не менш успішний широкомасштабний проект «Відродимо глинянський килим» (1996—1997). У словах вдячності за участь у проекті О. Литвин підкреслила вагомість співпраці, її значення для подальшої творчості: «Вдосконалюємося з року в рік..., є життя до проекту і після...»[11].

[1] Записано 27 січня 2012 р. від Литвин О. на відкритті виставки.



Іл. 1. Оксана Семерека-Малик. Ляльки-мотанки, 2012

Ще один січневий вернісаж не пройшов непомітним у виставковому житті МЕХП. Йдеться про самобутню виставку-пам'ять, виставку-спогад, приурочену до сумного 40-річчя масових арештів в Україні патріотів-шістдесятників. Виставка «Ув'язнена юність», що відбулася у вестибюлі Музею, була організована на основі архівних матеріалів відомого громадського діяча, львівського колекціонера Ярослава Лемика. З чорно-білих фотографій до глядача переконливо промовляли молоді і завзяті Василь Стус, Вячеслав Чорновіл, Ігор та Ірина Калинці, Роман Іваничук, Стефанія Шабатура та інші. Світлини знайомили з певними моментами життя українських патріотів: «Коляда 70-х», «Інтелігенція Львова кінця 60-х», «Василь Стус у Львові», «В. Стус серед колядників (1972)» тощо. Понад двадцять фотографій і стільки ж графічних творів львівських митців Ярослави Музики, Романа Петрука, Богдана Сороки творили живі спогади для старшого покоління і знайомили молодших відвідувачів з неоднозначним і суперечниливим періодом відродження національної культури і масових арештів українських діячів літератури та мистецтва.

У березні з нагоди Національного свята Литви — 22-ї річниці відновлення Незалежності Литовської республіки Почесне консульство Литовської республіки у Львові та Посольство Литовської республіки в Україні відкрили виставку «Литовське народне мистецтво: національний костюм, юоста, верба». Народні вироби яскраво презентували самобутність традиційної творчості литовського народу. Було показано народний костюм п'яти етнографічних регіонів Литви. Його особливістю є те, що до сьогодні він сприймається литовцями як органічна цілісність, де кожна складова не



Іл. 2. Міхай Тимошенко. З циклу коміксів графічного роману «Герой поневолі» (за мотивами І. Франка)

мислиться поза загальним ансамблем і не використовується окремо. Ткані «юости» литовської народної майстрині Антаніни Діджгалвєнє продемонстрували барвисте розмаїття поясів, якими прикрашають одяг, обмотують немовлят і підвішують колиски, використовують у ритуалах залицяння, побуту, похоронної обрядовості тощо. Зі всього розмаїття відомих нам вербних букетів багатоколірністю і пишністю форм виділяється Великодня верба Вільнюського краю, що стала складовою виставки. За характерним поєднанням кольорів і візерунків вона перегукувалася з народним строєм і національними поясами Литовської республіки.

Кожен народ своїм мистецтвом вносить лепту до загальної культурної скарбниці. На відкритті виставки Віталій Антонов — Почесний генеральний консул Литовської республіки у Львові зазначив: «Виставка дає можливість побачити невеличку частинку великої душі литовського народу. Гідними подиву і найвищої похвали є зусилля нинішніх литовських митців, майстрів, дослідників у вивченні, збереженні та популяризації литовського народного мистецтва»[22].

Березневі виставкові проекти були доповнені камерною виставкою лемківської писанки. До уваги львів'ян та гостей нашого міста у вестибюлі Музею товариство «Лемківщина» з нагоди проведення IV всеукраїнського фестивалю представило писанки лемківського регіону. Вони вигравали безконечним розмаїттям писанкового орнаменту. Можна було спостерігати його еволюцію від традиційного укладу до творення новітніх багатих тематичних та колористичних мотивів.

Виставкою народного малярства (березень — квітень) репрезентувала свою творчість член Національної спілки майстрів народного мистецтва України Тетяна Кобзар (Полтава). Вчитель образотворчого мистецтва, майстриня з 2002 р. активно експонує свої праці на персональних виставках у багатьох містах України. Її композиціям притаманні своєрідний спосіб образотворення і неповторна манера виконання. На експозиції до глядачів промовляли світлі образи світу, що нас оточує, пейзажні мотиви, зображення людей, оригінальні поєднаня фігуративних форм та орнаментальних мотивів. Закладена у полотнах авторська стилізація, яскрава кольорова гама, насиченість фактур творили на експозиційних площах вернісажу гармонію краси, атмосферу затишку, тепла і доброго настрою.

У квітні в рамках проекту «Французька весна» львівський «Альянс Франсез» спільно з видавництвом «Леополь» презентував в експозиційних залах МЕХП оригінальну виставку — графічний роман «Герой по неволі», створений за повістю Івана Франка художником Міхаєм Тимошенко (ідея проекту Кирила Горішного). М. Тимошенко — організатор фестивалю анімації, конкурсу коміксів і карикатури у Львові, учасник численних виставок в Україні та за кордоном, лауреат Міжнародних конкурсів. Він познайомився з коміксами ще в юності і вже тоді сприйняв їх як мистецтво, а не просто розвагу. Захоплення коміксами підштовхнуло молодого митця пов'язати своє життя з особливою сферою графічної творчості. Згодом це бажання втілилося у масштабний проект «Герой по неволі». Вперше в Україні у залах МЕХП була представлена українська література на французький манер. Маловідомий нам жанр графічного роману асоціюється водночас з коміксом та жартівливою дитячою літературою. Створення проекту стало результатом вивчення документів та дослідження за участю львівських істориків. На основі твору І. Франка відбулася успішна спроба відтворити багатокультурне минуле габсбурського Львова. Як зазначалося на відкритті виставки, рисунки графічного роману «Герой по неволі» передбачається видати у двох томах.

2 Записано 16 березня 2012 р. від Антонова В. на відкритті виставки.

Саме чорно-білі уривки першого тому були репрезентовані на виставці у МЕХП (Іл. 2).

Ще однією нагодою ознайомитися з мистецтвом творення ляльки стала авторська виставка Ярослави Сенюк (квітень — травень). Експозиція була різноплановою і колоритною, позначеною рукотворною виконавською майстерністю авторки. У вузловій лялці-мотанці авторка використала традиційний одяг з різних етнографічних регіонів і народів. Разом з тим, зберігаючи основу обраного мотиву, вона намагалася робити щось своє. Колекція майстрині налічує понад 400 ляльок, створених впродовж двох років. На експозиції вони були погруповані за темами: «З бабусиної скрині», «Пори року», «Зимова симфонія», «Щасливе дитинство», «Морська симфонія», «Ляльки-обереги» тощо. Етнографічні особливості краю відображали групи: «Бойківчанки», «Гуцульщина», «Покутський край», «Діви княжої доби». Ексклюзивні, в ошатному вбранні, вишукані й, водночас, прості запам'яталися глядачам цикли «Панянки Львова», «Поважні пані», «Осіння рапсодія» та інші. Самобутність етноляльок демонстрували серії: «Полісяночки», «Галицька лялька», «Лемківчанки» тощо. На відкритті виставки Я. Сенюк призналася: «Мої ляльки — мої діти, вони різні, але я плекаю їх так, щоб кожна з них випромінювала любов, тепло і доброту...»[33].

Великою подією стало проведення у Львові матчів європейського футбольного чемпіонату «Євро-2012». Спортивні змагання спричинили значне пожвавлення культурно-мистецького життя міста. Музеї та галереї намагалися брати участь у цій події шляхом проведення виставок з унікальних фондових колекцій та показу творів сучасного мистецтва. Не залишився осторонь і МЕХП, який представив до огляду львів'янам та численним гостям нашого міста виставку спортивного плаката з фондів Музею (травень — серпень, куратор — Мар'яна Сеньків). Експозицію склали плакати кінця XIX — першої третини XX ст. з найрізноманітнішою тематикою. Рекламні постери демонстрували зріз життя спортивних товариств, показували широку тогочасну популярність багатьох видів спорту у Львові. Автентичні графічні композиції свідчили про спортивний рух чеського, а згодом і українського товариства «Сокіл», метою якого було «виховання членів в гімнастиці через



Іл. 3. Рагулі Власідзе. Фрагмент експозиції керамічних булав, створених з нагоди проведення футбольного чемпіонату «Євро-2012»

спільні вправи, прогулянки, праця над культурним та економічним розвитком українського народу»[44].

Оригінальністю помислів вирізнялися плакати, які представляли спортивні свята, чемпіонати, змагання з різних видів спорту: футболу, кінних та автоперегонів, гімнастики, плавання тощо. Назвемо деякі з них: «Сокільське свято» (автор — Я. Левицький, 1927 р., Львів), «Чемпіонат світу з хокею. Криниця» (автор — С. Осецький, Є. Сколімовський, 1930 р., Варшава), «Міжнародні університетські лижні змагання» (автор — Евуст, 1927 р., Швейцарія), «Велосипеди Віктор» (автор Вілл Бредлі, кін. XIX ст., США) та інші. В цілому географія репрезентованих плакатів була доволі широкою — Україна, Польща, Чехія, Італія, Франція, Швейцарія, США. Виставка презентувала авторів, які входили до числа найталановитіших майстрів свого часу. Особливої уваги заслуговували визнані класики української графіки — Павло Ковжун і Петро Холодний та всесвітньовідомий французький живописець, графік, плакатист світового масштабу — Анрі де Тулуз-Лотрек.

Ще одна, не менш атракційна виставка, присвячена футбольному чемпіонату, відбулася у вестибюлі Музею (квітень — червень) і привернула увагу багатьох шанувальників «мистецтва м'яча». Йдеться про екс-

[3] Записано 27 квітня 2012 р. від Сенюк Я. на відкритті виставки.

[4] З анотації до виставки «Спортивний плакат кінця XIX — першої третини XX ст.» (травень, 2012 р.).



Іл. 4. Оксана Романів-Тріска. Богородиця доби Бароко, малярство на склі, 2012

позицію керамічних булав Рагулі Власідзе. Грузинський драматург впродовж чотирьох років з допомогою українських друзів реалізує в Україні свої проекти. Одним з таких проектів стало творення Благодійної програми «Міжнародний фестиваль футболу «Великий м'яч», засновниками якої були два Благодійні фонди — «Творча Україна XXI сторіччя» і Всеукраїнський Благодійний фонд Юрія Дерев'янка. Р. Власідзе створив серію гетьманських булав. Використовуючи різні атрибути футбольної тематики, він оздобив ними керамічні декоративні кулі, що нагадували футбольний м'яч. Булави відрізнялися оригінальним композиційним вирішенням як кулястого завершення, так і подовгастої ручки. Кольорові рослинні мотиви у вигляді листя, квітів, розет, іноді у поєднанні з геометричним орнаментом, оздоблювали вироби з різних боків. Автор створював свої праці емоційно і натхненно: «Булави — це теж мої герої, це арена для творчої діяльності. Моя булава — це не зброя, а духовна сила українського народу...»[55]. Ефектна авторська подача футбольної тематики, її несподіване поєднання з давнім атрибутом влади в Україні привабила чимало відвідувачів Музею, як футбольних вболівальників, так і людей небайдужих до цікавих мистецьких проектів (Іл. 3).

[5] Записано 27 квітня 2012 р. від Власідзе Р. на відкритті виставки.

Вагомою подією мистецького життя Львова стала колективна виставка «Малярство на склі: трансформація» (травень — червень), яка об'єднала творчий доробок одинадцяти художників. Згадаймо, що перша виставка «Малярство на склі: традиції і відродження» відбулася у 1988 р. у Національному музеї Львова, а наступна — у 2006 р. у залах МЕХП. Малярство на склі становить окремий напрям сучасного українського мистецтва. Він бере свій початок від народних хатніх образів XIX — першої третини XX ст., поширених на Гуцульщині, Покутті та Буковині. Справжнє відродження малярства на склі відбулося у 1990-х роках, з настанням незалежності Української держави. Виставка «Малярство на склі: трансформація» представила широку палітру сюжетів, багатоманітність їх яскравих перетворень у специфічній техніці, «виражених на філософському, ідейно-образному, техніко-стилістичному та інших рівнях» [5, с. 2].

Роботи митців, репрезентованих на виставці, за манерою та стилем виконання були оригінальними і цілком не схожі між собою, що свідчило про потужний творчий потенціал творчих особистостей. Так, творам Тараса Лозинського, який зберіг тісний зв'язок з народною іконою на склі, притаманні експресія та імпульсивність кольору, його образи сповнені глибокої духовної напруги. Індивідуальний стиль малярства характерний для Володимира Луканя: яскраві «дзвінкі барви, у сполученні з тонким пластичним контуром, творять особливу стилістику творів, що споріднює їх зі старовинними коштовними емалями» [5, с. 2]. В основі багатьох композицій Оксани Романів-Тріски прочитувалися сміливо інтерпретовані іконографічні схеми, де поєднувалися графічний рисунок тушшю, мазки напівпрозорих і пастозних фарб, позолота тощо. Власні засоби художнього вислову та сучасні стилістичні прийоми притаманні в іконописній тематиці та натюрмортах Ігоря Іванів. Цілком своєрідними і нетиповими для традиційного малярства на склі були роботи Миколи Андрущенка, де формальне вирішення композицій відбувалося від лаконічної палітри, збагаченої складними відтінками ахроматичних кольорів [5, с. 2]. Основна концепція творів нефігуративного живопису Володимира Чорнобая полягає у дослідженні автором нових відносин між людиною та природою, а образно-асоціативним композиціям Ігора Вірщука, наповненим технічними ефектами, притаманне філософське осмислення буття, проникнення у

внутрішній світ людини. Роботи Оксани Андрущенко побудовані на складних багатих кольорових зіставленнях, що формують декоративні геометризовані композиції. У творах Галини Якубишин прочитувалося авторське трактування фольклорних, лірично-пісенних образів. Народне декоративне мистецтво знайшло вияв у ритмічному чергуванні фігуративних форм та геометричних мотивах орнаменту у малярських композиціях Романа Якубишина. Мар'яна Мотика зображає сцени сільського життя, пейзажні мотиви, полюбляє анімалістику (Іл. 4, Іл. 5).

На широкомасштабній виставці «Малярство на склі: трансформація» шанувальники мистецтва побачили широкий діапазон творчих пошуків сучасних митців, отримали позитивний емоційний заряд барвистої мистецької палітри. Мистецтвознавець Роман Яців на відкритті виставки справедливо зазначив, що малярство на склі — явище, яке є ідентифікатором українського мистецтва, має глибокі тенденції осмислення феномену. Через свою емоційну ідентичність традиція може жити і бути скерована в майбутність[68].

У травні в актовому залі МЕХП відбулася презентація другого тому ілюстрованого видання Оксани Косміної (Київ) «Традиційне вбрання українців. Полісся. Карпати». Численні шанувальники народного одягу, які завітали на презентацію книги-альбому, мали змогу ознайомитися на сторінках нового видання зі строкатим вбранням бойків, лемків, гуцулів, буковинців, закарпатців. У книзі авторка зібрала сто зразків автентичного одягу, прикраси та аксесуари з музейних і приватних колекцій України. Окремий інтерес викликала невелика виставка стилізованих сценічних костюмів, створених О. Косміною за зразками традиційного народного одягу різних регіонів України.

Частими гостями Музею є митці Польщі — студенти чи викладачі мистецьких закладів, майстри художньої фотографії, художники образотворчого мистецтва. У серпні виставкові зали МЕХП прикрасили твори художників-педагогів з польського міста Любліна. У групу «Контраст», яка була організована у 2009 р., входять семеро митців — Марта Андала, Ганна Корженьовска, Лєшек Нєвядомскі, Рената Овчарук, Ярослав Струк, Збігнєв Стржижінькі і Малгожата Взорек. Їх об'єднує, насамперед, захоплення єдиним традиційним живописним жанром — пейзажем, час-



Іл. 5. Мар'яна Мотика. Стара хата, малярство на склі, 2011

те перебування на пленерах та творення малярських полотен безпосередньо на природі. Художники організували численні вернісажі у польських містах — Бялостоку, Варшаві, Казімєж Дольнім, Любліні, Хелмі та інших. Перший показ творів групи «Контраст» в Україні відбувся у 2009 р. в Луцьку. За твердженням самих митців група «Контраст» свідомо не декларує жодного маніфесту чи мистецької програми, адже вони обмежують творця, спонукають до безперервного перебування у певному творчому полі. Кожен з них малює пейзаж за власними переконаннями та уподобаннями, застосовує особисті мистецькі засоби виразу. Діапазон тут достатньо широкий — «від майже реалістичної, часто романтично-постімпресіоністичної форми, через магічний і символічний світ, експресії, багату малярську матерію, до синтетичної, дуже ощадної у формі і барві абстракції» [7, с. 4]. Ще однією характерною рисою художників групи «Контраст» є їхня відкритість, бажання до співпраці та пошуку однодумців-приятелів у світі мистецтва. Вони вважають, що саме така творча позиція становить сама по собі окрему істотну вартість (Іл. 6).

Літні серпневі дні були ознаменовані ще однією виставкою графіки і живопису львівського митця, випускника Академії друкарства ім. І. Федорова Віталія Шнитка. Учасник міських, всеукраїнських та міжнародних виставок представив на суд глядачів живописні полотна та графічні роботи у різноманітній тематично-жанровій палітрі. До експозиції виставки ввійшло близько півсотні творів, які продемонстрували широкий зріз творчих інспірацій художника, засвідчивши його тяжіння до пейзажного формату. Виставка, приурочена до 50-ліття з дня

[6] Записано 31 травня 2012 р. від Яціва Р. на відкритті виставки.



Іл. 6. Марта Андала (група «Kontrast»). Спогад, пастель, 2012



Іл. 7. Анна Зарніцкі. Гранати, п. о., 2012

народження митця, зібрала чимало друзів і прихильників його мистецького таланту.

У вересні в експозиційних залах МЕХП відбулася виставка львівського графіка, заслуженого діяча мистецтв України Івана Проціва. Митець репрезентував графічні твори, наділені індивідуальними художньо-стильовими особливостями, складною системою формального вислову. До представленого експозиційного ряду увійшло чимало композицій — ліричних за характером, поетичних за мелодикою та філософських за світосприйняттям. Формотворчі принципи І. Проціва, колористика та ритміка його творів немов би продовжують характерну для Львова стилістику декоративного оздоблення будівель, створених у період сецесії-модерну. Черговий вернісаж художника засвідчив його причетність до активної плеяди львівських митців, які, звіряючи свої нові творчі набутки, прагнуть зустрічей з вимогливим львівським глядачем.

У вересні, на початку осені, відбулася виставка живопису Анджея Наврота та батіку його дружини Барбари Наврот (м. Лодзь), яка продовжила давню та плодотворну співпрацю музею з культурно-мистецьким середовищем Польщі. Випускники Лодзької академії красних мистецтв ім. В. Стжемінського, досвідчені художники і педагоги показали львівським глядачам оригінальну колекцію творчих робіт, які вирізнялися вишуканим композиційним укладом, витонченими колористичними і тональними вирішеннями. Незважаючи на те, що у більшості випадків автори уникали зображальної конкретики і віддавали перевагу абстрактно-образним асоціаціям, їхні твори сповнені живих емоцій, позитивних настроїв та філософських роздумів. В композиціях А. Наврота поєднуються геометричні мотиви з довільними експресивно-живописними формами. Дуже часто основну роль відіграє зіставлення світла і тіні: «Чорне і біле, як найповніший контраст, захоплює його своєю простотою, а водночас нескінченною можливістю творення складних комбінацій, які провокують глядача до пошуку власних вражень» [8, с. 3]. Твори Б. Наврот м'ягші, ліричніші за емоційним виразом. Часто в них зустрічаємо зіставлення легких пастельних тонів, делікатні переходи зближених барв. Композиції художниці здебільшого відповідають характерним особливостям техніки батіка.

Широка тематика фондової колекції плаката МЕХП дає змогу часто формувати самобутні виставкові проекти. На основі збірки було вже зроблено чимало експозицій, які привернули увагу фахівців та шанувальників мистецтва графіки. У вересні відбувся ще один вернісаж — «Польський міжвоєнний кіноплакат», який засвідчив про вміння художників втілювати у специфічній графічній формі плаката тогочасні ідеї кінематографа (куратор — М. Сеньків). Як відомо, польські митці завжди славилися вагомими здобутками у цій ділянці творчості. Їхні формотворчі пошуки яскраво відображають стилістичні особливості, властиві тогочасному мистецькому середовищу. Було експоновано 16 плакатів, що творило цікавий візуальний ряд виставки. Серед інших — «Крилатий переможець» (автор — Е. Джон, 1924, Варшава), «Бунт крові й заліза», «Коханка Шамоти» (автор — С. Норіс, 1927, Варшава), «Душі в неволі» (автор Т. Гроновський, 1930, Варшава), «Галька» (автор Б. Лампарський, 1930, Варшава), «Краса життя» (автор — А. Горовіч,

1930, Варшава, «Страшна ніч» (автор — С. Норблін, 1931, Варшава) тощо.

Початок жовтня у виставковому житті МЕХП ознаменувався відкриттям виставки живопису Андріана Жудро та Анни Зарніцкі (Ізраїль) «Над небом блакитним». Андріан Жудро народився в Білорусі, де закінчив мистецький коледж у Мінську. В Їзраїлі проживає з 1999 року. Його твори експонувалися на багатьох персональних і групових виставках (Білорусь, Молдова, Польща, Росія, Чехія). За усіх екстравагантних зваб сучасного мистецтва у своїй працях автор схиляється до філософських засад так званого магічного реалізму. Він — майстер пейзажу, натюрморта, фігуративного зображення, тематичних композиційних вирішень. Його портретовані, змальовані в інтер'єрі чи екстер'єрі, часто написані в активній кольоровій експресії, зі своїми світоглядами, заглиблені у сутність життя. Твори митця несуть спокій, внутрішню рівновагу і, разом з тим, постійну загадку. З цього приводу відомий мистецтвознавець, колишній львів'янин Г. Островський стверджує: «Багато шляхів відкрито для нього і він є одним з тих, хто робить правильний вибір» [1, с. 3]. На відкритті виставки А. Жудро щиро подякував львів'янам за тепле прийняття і признався, що українська земля — його другий дім... «До того виставка була в Кракові, але тут особливо відчув тепло українських сердець. Я вийшов у відкритий світ і відчув, що це той шлях, по якому буду рухатися далі»[7] (Іл. 7).

Анна Зарніцкі здобула початкову мистецьку освіту в Іркутську, а згодом навчалася на графічному відділенні Московського державного університету. З 1991 р. вона проживає в Ізраїлі і сьогодні є президентом Професійної асоціації художників країни. Її персональні виставки відбувалися в Канаді, Польщі, Узбекистані, Україні, Чехії. А. Зарніцкі — художник творчо зрілий, яка вільно володіє виразними засобами мистецтва живопису, лише їй притаманним світобаченням. Твори художниці завжди вирізнялися експресивністю, динамікою відкритих барв, незвичайним рухом сміливого, пастозного мазка. Улюблене художницею корнтрасне зіставлення синьо-голубих та жовто-червоних кольорів зустрічаємо у більшості її живописних полотен. Твори Анни Зарніцкі не залишають глядача байдужим та немов би затягують нас у барвисте мереживо. Як за-

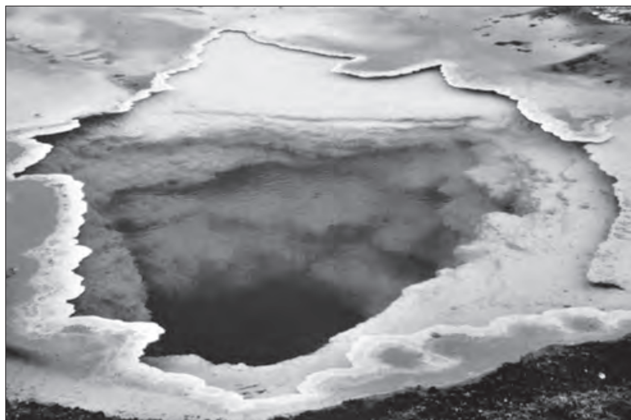


Іл. 8. Михайло Селезінка. Ліра дарує поетові безсмертя, папір, авт. техніка, 2002

значає у вступній статті до каталога і виставки згаданий нами Г. Островський, «...рухаючись крізь фантастичні ситуації і можливі комбінації, ми пізнаємо універсальну парадигму творчості — реальне мистецьке відчуття цілого і деталей» [2, с. 4].

У листопаді в рамках урочистостей із нагоди 130-річчя заснування мистецької школи у Косові (Івано-Франківська обл.) у залах МЕХП відкрито ювілейну виставку творів викладачів та учнів Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, який започаткував свою історію у 1882 році, як ткацька промислова професійна школа. Сьогодні Інститут — відомий мистецький навчальний заклад, який активно формує регіональний культурно-естетичний напрямок у народному та професійному мистецтві, сприяє відродженню забутих і зникаючих на Гуцульщині ремесел. До експозиції увійшли кращі творчі роботи викладачів та студентів різних відділів декоративного та прикладного мистецтва. Вишуканим народним орнаментом, вдалим поєднанням його зі сучасними стилізованими узорами вирізнялися вироби художньої різьби на дереві, ткацтва, вишивки, роботи зі шкіри, кераміки та металу. Доповнювали експозицію витончені моделі одягу, де використано крій традиційних елементів гуцульського одягу, щедро оздоблений вишивкою, гаптуванням, мережкою, вставками зі шкіри та металу. Доробок викладачів та

[7] Записано 3 жовтня 2012 р. від Жудро А. на відкритті виставки.



Іл. 9. Лука Бракалі. Фрагмент проекту «Екосистеми», 2012

студентів задекларував творчий потенціал мистецького вузу, його неперервний зв'язок з народним мистецтвом. Організатори виставки, відвідувачі та фахівці відзначили важливість подальшого повноцінного існування одного з небагатьох осередків народного мистецтва, який творив і творить потужне джерело творчих пошуків художників західного регіону України.

Присутність філософського духу, особлива магічна сила були притаманні творам Михайла Селезінки, представленим на ретроспективній виставці живопису, присвяченій 70-літтю з дня народження художника (грудень). Шлях до пізнання — один із головних творчих принципів митця. Основою основ його творчості є приорітет внутрішнього стану, його рух і зміна. Тому художник звертається до таких тем, як «Світ», «Всесвіт», «Простір у часі», «Таїнство», «Вимір». Іншою темою художника, яку він розробляє протягом років, справжнім філософським трактатом вічності є цикл авторських творів «Людина і Птах». Він постійно стверджує, що прекрасне не може бути пізнаним, його необхідно відчувати або творити. В розпорядженні творця три основні засоби: спостереження за природою, роздуми і експеримент…, він сміливо ставить запитання світові, щоб пізнати його і реалізувати пізнання в своїй творчості [6, с. 3]. Тому у своїх роботах, які відзначаються високою емоційністю і психологічною напругою, він намагається осягнути всемогутню красу природи та відтворити «неповторний стан» власної душі. Виставка М. Селезінки засвідчила, що його творчість пробуджує думку, змушує глядача замислитись, ніби перекинути місток із минулого в майбутнє… (Іл. 8).

Ще один вернісаж у грудні представив фотовиставку італійського майстра Луки Бракалі «Екосистеми». Виставка відбулася за сприяння Посольства Італії в Україні, Італійського інституту культури в Києві та Центру італійської мови і культури Львівського національного університету ім. Івана Франка. Захоплення фотографією — давня пристрасть Л. Бракалі. Його твори експонуються в музеях і галереях Рима, Болоньї, Софії, Нью-Йорка, Києва, Львова. Він є переможцем багатьох міжнародних фотоконкурсів. Збірка світлин Луки Бракалі «Екосистеми» проілюструвала враження майстра від безперервної подорожі навколо світу. Він відвідав 130 країн, присвятивши двадцять років пізнанню нашої Планети. У фоторепортажах митця привабливі і загадкові ландшафти з різних куточків землі, до яких часом важко дістатися, аби побачити їх на власні очі. Світлини Л. Бракалі дають можливість «відчути красу, поезію, а іноді й трагічне виснаження Землі, що є нескінченним через постійне втручання людини… Завдяки його зображенням небачені пейзажі стають частиною нас самих. Його світосприйняття пропонує нові шляхи налагодження стосунків людини з планетою», — вважає професор Флорентійського міжнародного інституту дизайну та маркетингу «Полімода» Ламберто Кантон [4, с. 2] (Іл. 9).

Наприкінці грудня символічним завершенням виставкових проектів 2012 р. стало відкриття виставки «Малій Академії мистецтв в м. Підбуж — 20 років». Свято образотворчого мистецтва супроводжували пісні і танці учнів Підбузької спеціалізованої школи-інтернату ім. Е. Миська. Привітати вчителів та учнів прийшло багато гостей та друзів, серед яких було чимало випускників мистецького закладу. Двадцять років тому народний художник України, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка Еммануїл Мисько задумав створити «базу» для пошуку обдарованих дітей, які мають хист до малярства, скульптури, різновидів декоративно-прикладного мистецтва. Згуртувавши довкола себе ентузіастів-однодумців, академік розпочав пошук талановитих дітей у найвіддаленіших селах Прикарпаття. 1992 р. із благословення отця Івана Музички з Рима, за участі ректора ЛАМ Е. Миська, представників Управління освіти Львівської облдержадміністрації, влади Дрогобицького району та громадськості відбулося урочисте відкриття Підбузької Малої академії мистецтв. На теперішній час у школі укомплетовано дев'ять класів, в яких навчаються 114 учнів. Поряд із загальноосвітніми предметами вони

вивчають профільні предмети: малюнок, живопис, композицію, історію образотворчого мистецтва. Тут діють музичний та хореографічний гуртки, гурток іконопису, технічного і архітектурного дизайну. 75% випускників навчаються на факультетах художнього спрямування у різних вузах [3, с. 5]. Завдяки праці вчителів художніх дисциплін, які мають вищу мистецьку освіту, таких як М. Олексяк, Л. Микитич, Л. Загайський та інших діти, розвивають нестандартне художнє мислення, продукують нові творчі ідеї. Вражає кількість виставок, конкурсів, презентацій, пленерів, фестивалів всеукраїнського та міжнародного значень, у яких брали участь учні школи. Численні нагороди, дипломи та призові місця — вагомий здобуток учнів та викладачів, чим не часто можуть похвалитися спеціалізовані школи у містах чи районних осередках культури. На ювілейній виставці було представлено близько ста робіт. Барвистим килимом сприймалися роботи, виконані олією, аквареллю, тушшю та гуашшю на папері чи полотні. Неабияку майстерність учні проявили у створенні картин, розписаних на склі та дереві. Виставка творчих робіт Підбузької спеціалізованої школи-інтернату «Мала академія мистецтв ім. Е. Миська» продемонструвала непересічний талант дітей, їхню емоційну снагу, стан високого творчого піднесення, як запоруку дальшого успішного шляху на ниві мистецької освіти.

Впродовж 2012 р. МЕХП провадив активну виставкову роботу, яка є органічною складовою діяльності Інституту народознавства НАН України. В залах Музею відбулися різнопланові та різножанрові самобутні вернісажі. Численні відвідувачі Музею мали змогу ознайомитися з окремими групами творів з фондових колекцій Музею, з роботами народних майстрів, з працями іменитих чи мало знаних митців з України та з-за кордону. Разом з тим, часто експозиційні зали надавалися для творчих експериментів молодих художників, студентів та учнів мистецьких закладів. Кожен виставковий проект, що реалізується в Музеї, завжди є святом і для авторів, і для працівників Музею. Адже така спільна праця сприяє підвищенню культурного рівня глядачів, пізнанню і поширенню знань щодо розвитку напрямів і шляхів у мистецьких творчих процесах.

1. *Андріан Жудро*. Над небом блакитним : каталог / Жудро Андріан ; автор вст. статті Г. Островський. — Львів : МЕХП ; Фонд підтримки культури та спорту «Maxim», 2012. — 20 с.
2. *Анна Зарніцкі*. Над небом блакитним : каталог / Зарніцкі Анна ; автор вст. статті Г. Островський. — Львів : МЕХП ; Фонд підтримки культури та спорту «Maxim», 2012. — 24 с.
3. *Вовк В*. Малій академії мистецтв — 20 років / В. Вовк // Мала академія мистецтв імені Е. Миська. — Підбуж, 2012. — 60 с.
4. *Лука Бракалі*. Екосистеми. Буклет / Бракалі Лука. — Львів : МЕХП, 2012.
5. Малярство на склі. Трансформація : каталог / автор вст. статті О. Шпак. — Львів : Музей етнографії та художнього промислу, 2012. — 22 с.
6. Михайло Селезінка. Малярство. Графіка : каталог / автор вст. статті Н. Світла. — Львів, 2012. — 32 с.
7. Grupa Kontrast : katalog / koncepcia, projekt Zbigniev Stzyzynski. — MIROstudio, 2012. — 16 s.
8. *Wolanski T*. Andrzej Nawrot... / T. Wolanski // Andrzej Nawrot. Rysunek, grafika. — Miejska Galeria Sztuki w Lodzi, 2000. — 32 s.

Halyna Holubets

ON EXHIBITIONS SHOWN AT THE MUSEUM OF ETHNOGRAPHY AND ARTISTIC CRAFTS OF THE ETHNOLOGY INSTITUTE, NASU IN 2012

In the article some light has been thrown upon exhibitive activities by the staff of the Museum of ethnography and artistic crafts, a department of the Ethnology Institute of NASU (2012). During this year there took place quite a number of exhibitions completed out of fund stores with re-organizing of permanent exposition. A series of international projects has been realized as well as presentation of native and alien traditional folk and professional decorative applied art. Numerous creations of painting, sculpture, graphical art and artistic photography have been presented to the audience.

Keywords: The Ethnology Institute of NASU, Museum of ethnography and artistic crafts, exhibitive activities, 2012.

Галина Голубец

ВЫСТАВКИ МУЗЕЯ ЭТНОГРАФИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОМЫСЛА ИН НАНУ в 2012 году

В статье освещена выставочная деятельность Музея этнографии и художественного промысла Института народоведения НАН Украины в 2012 году. На протяжении года было проведено выставки из фондовой коллекции плаката, организовано презентации отечественного и зарубежного народного и профессионального декоративно-прикладного искусства, показаны произведения живописи, графики, художественной фотографии, работы учеников и студентов художественных учреждений.

Ключевые слова: Музей этнографии и художественного промысла ИН НАНУ, выставки, 2012 год.



Ольга ХАРЧИШИН

НОВА ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ПРАЦЯ ПРО ЛЕМКІВ І ЛЕМКІВЩИНУ

Бодак Я. Лемківщино моя мила… Пісні Анни Драґан з Галицької Лемківщини / Ярослав Бодак. — К. : Український рейтинг, 2011. — 372 с.

Кожне нове видання про традиційну культуру, зокрема фольклор, українців Лемківщини, Надсяння, Холмщини чи Підляшшя варте особливого поцінування. Бо це крок до збереження історичної пам'яті про ті етнографічні групи українців, що зазнали брутальних депортацій та асиміляційного розчинення внаслідок злочинної змови комуністичних режимів СРСР та Польщі після Другої світової війни. Справжнім відкриттям для української фольклористики постала спадщина народної співачки *Анни Драґан* (1903—1986) завдяки праці відомого дослідника лемківської культури *Ярослава Бодака*.

У збірнику «Лемківщино моя мила…» подана вражаюча як для однієї співачки кількість пісень — 660 (!). Анна Драґан представляє пісенну культуру північної Лемківщини (с. Розділля колишнього Ґорлицького повіту Краківського воєводства у Польщі) — споконвічного українського краю, мешканці якого були насильно виселені в Радянську Україну чи в західні терени Польщі унаслідок депортацій 1945—1946 рр. та злочинної акції «Вісла» (1947). Отож ці записи дуже важливі, бо у свій спосіб документують особливості культурного життя лемків до трагедії їх депортації. Пісні А. Драґан записував Я. Бодак упродовж 1969—1976 рр. уже в умовах переселення — у м. Бориславі Львівської області.

Сам родом із Лемківщини, автор-упорядник підійшов до звершення своєї праці з відповідальним відчуттям синівського обов'язку, з доброю фаховою підготовкою етномузиколога, із неабияким хистом збирача фольклору. Запропонований збірник — не тільки презентація індивідуального пісенного репертуару виконавиці, а серйозна спроба відтворити народну традицію лемків, передусім Ґорличчини.

В аналітичній частині «Лемківщина. Історико-географічна довідка» Я. Бодак засягає на широкі узагальнення стосовно лемків та Лемківщини, висвітлення їх історичної долі, матеріальної та духовної культури, зокрема музичного фольклору. Видно, що ця проблематика є справою життя автора, і він глибоко в ній обізнаний. Власне, ближчим для розкриття змісту збірника є параграф про Ґорлицький повіт, зокрема необхідні уточнення, що «пісні, записані від Анни Драґан (серед них і «Весілля»), репрезентують фольклор не лише села Розділля, але й сусідніх сіл Вапенного та Мацини Великої» (с. 12), на історії та культурі яких коротко зупиняється автор. Оскільки, як дізнаємося, Я. Бодак теж уродженець одного з цих сіл — Вапенного, то було б при-

родним закраяти навіть глибший зріз соціокультурного життя односельців, залучивши, зокрема, більше живих спогадів від старожилів.

Безперечним науковим здобутком автора є спеціальне дослідження обрядовості та музичного фольклору Ґорличчини, передусім весілля. Наукове зацікавлення ним у Я. Бодака розпочалось ще зі студентської лави — з написання дипломної роботи «Лемківське весілля на Ґорличчині» у 1972 році. До цієї праці Я. Бодака заохотив дослідник-ентузіаст лемківського фольклору Михайло Дзіндзьо, який першим почав записувати лемківські пісні, обряди, звичаї від переселенців із Розділля, передусім від Анни Драґан весілля. Та ці записи потребували фахового підходу, багатьох уточнень, доповнень, і передусім нотних транскрипцій. «Під час праці над «Весіллям», — зазначив Я. Бодак, — виявилося, що Анна Драґан знає величезну кількість пісень різних жанрів [...] Так було записано близько 700 пісень, в основному місцевих, лемківських, та інших українських, що широко побутували на Лемківщині у міжвоєнний період» (с. 363).

Отож, основу збірника склав найповніший опис лемківського весілля із 290 (!) обрядовими піснями (з нотами). Автор вдало застосував композиційну схему літературно-драматичного твору (із дробленнями: дія, картина, сцена), яка дала змогу послідовно вилаштувати всі обрядодії лемківського весілля з їх динамікою та колоритом. Весілля Ґорличчини, за Я. Бодаком, складається з Прологу, двох дій та епілогу. Демаркаційною межею у лемківському весіллі є переїзд молодої до дому молодого. Все, що відбувається до переїзду — *Дія 1*, все, що після переїзду — *Дія 2*. Такий поділ відображає добре збережену архаїку обряду з акцентом на союзі двох родів, а не на церковному шлюбі молодят — значно пізнішому християнському привнесенні. Дія перша відбувається упродовж п'ятниці, суботи, неділі та понеділка й охоплює сім картин, кожна з яких має ще по декілька сцен. Наприклад, *Картина 1*. Дружбівський вечір або відігравання на добраніч: *Сцена 1.1*. Парубоцький танець молодого; *Сцена 2.2*. Відігравання на добраніч; *Сцена 1.3*. Виготовлення вінків. Дівоцький танець молодої. Особливо цікавою та цінною для фольклористів є *Дія 2*, що припадає на понеділок, вівторок та середу. У *Дії 2* розкрито низку елементів обряду, що були майже затрачені на основному масиві України у 20—30-х рр. XX ст., зокрема, у звичаях покладин (комора), почепин, умивання молодої та інших. Блискуче застосовуючи структуральні підходи до викладу емпіричного матеріалу, Я. Бодак вишукував величезний об'єм етнографічної інформації (щодо складу учасників весілля, їх функціональних обов'язків, одягу та весільних відзнак, весільних дій тощо) у вигляді показників-таблиць (с. 310—344).

Автор ретельно й уважно підійшов до відтворення на письмі текстів, які подав, очевидно, з дотриманням рис автентизму, передусім особливостей лемківського діалекту. Фольклорист узяв за правило до кожного тексту вказувати на варіанти у відомих друкованих джерелах, що уможливлює побачити локальне крізь призму регіонального та міжрегіонального. Такий принцип подачі текстів Я. Бодак вдало застосував у всьому збірнику.

Окрім весілля, до праці ввійшли пісні різних жанрів — обрядових та необрядових. Детальніше розглянемо структуру вміщеного пісенного репертуару, зважаючи на його нетиповість подачі. Передусім варто зазначити, що основна цінність кожного фольклорного збірника — це тексти (вербальні, нотні, пояснення контексту виконання). Тексти рецензованого збірника — автентичні, добре збережені, грамотно відтворені, а отже — цінні для фольклористики. Упорядкування текстів у збірнику — це спосіб їх зручного прочитання. Ярослав Бодак згрупував пісні, очевидно, так, як це диктував сам матеріал.

Увесь пісенний репертуар Анни Драґан вміщено у розділах: Весілля; Хрестинні пісні; Колискові пісні; Календарні пісні; Трудові пісні (польові); Трудові пісні (пастуші); Духовні пісні (легенди); Балади й баладні пісні; Розбійницькі пісні; Мандрівницькі та пісні про еміграцію; Жовнірські пісні, Парубоцькі пісні, Ліричні парубоцькі та чоловічі пісні (лемківські); Ліричні парубоцькі та чоловічі пісні (інші); Ліричні дівоцькі та жіночі пісні (лемківські); Ліричні дівоцькі та жіночі пісні (інші); Жартівливі пісні (лемківські); Жартівливі пісні (інші); Корчмарські пісні; Кєрмешівські пісні; Приспівки до танців; Авторські пісні Анни Драґан.

Оскільки календарно-обрядових пісень з голосу А. Драґан виявилося досить мало — всього 12 позицій, то автор не вважав за доцільне ще дробити їх за жанрами. Таким чином вийшло, що щедрівки, вес-

нянка, собіткова співанка, жниварські пісні увійшли до одніеї групи. Тут варто було б пояснити причини такого слабого представництва календарних пісень в репертуарі А. Драґан. Водночас трудові пісні (польові) та трудові пісні (пастуші) розділені осібно. Очевидно, упорядник таким чином хотів зробити наголос на збереженості в досліджуваному репертуарі цих рідкісних в Україні жанрів. В аналітичній частині цій групі пісень варто було б надати більшої уваги (с. 32) з прив'язкою до конкретної місцевості, конкретного часу та виконавців (Ґорличчина, 1920—1930-ті рр., родина Анни Драґан). Дещо глибше автор вникнув в особливості пастушого репертуару гірських районів Лемківщини, передусім зупиняючись на рідкісних «гояканях» — діалогічних співанках, «за допомогою яких пастухи перемовлялися під час випасу худоби на гірських пасовиськах» (с. 34), та ліричних і жартівливих піснях пастухів. Покликання на варіанти в друкованих джерелах, а точніше їхня подекуди відсутність, ймовірно означають, що пастуші пісні, зокрема т. зв. *гояканя*, мали локальний характер побутування у селах Розділля, Вапенне та Мацина Велика.

Окремою групою (6 зразків) подані й рідкісні в Україні *хрестинні пісні*. Знаємо, що вперше збірочку хрестинних пісень (22 зразки) записав серед лемків Сяноцької округи І. Бірецький. Вона датована 1838 роком. За оцінкою Р. Кирчіва, «це винятково цінний фольклорний документ, що переконливо засвідчує побутування на території України цього рідкісного жанру народної поезії і спростовує погляд, начебто хрестинні пісні трапляються лише в місцевостях, суміжних з Білоруссю, для якої вони є особливо характерним і поширеним явищем» [1, с. 182]. Також хрестинні пісні з Лемківщини фіксували й збирачі фольклору XX століття (Орест Гижа, Василь Хомик). Записи Я. Бодака від Анни Драґан вдало доповнюють цю важливу для фольклористів колекцію.

З голосу А. Драґан вдалося записати й твори з традиційного лірницького репертуару — т. зв. духовні пісні (легенди). Як зазнавив Я. Бодак, їх найчастіше співали на вечорницях під час різдвяного посту (с. 169). Цілком очікуваним для обдарованої виконавиці є добре представлений розділ «Балади та баладні пісні» — всього 36 досить повних текстів на відомі в Україні баладні сюжети. Водночас із збірника стає зрозумілим, що Анна Драґан добре володіла й чоловічим репертуаром, з якого вміщено майже всі відомі його жанрово-тематичні групи — розбійницькі, мандрівницькі, жовнірські, парубоцькі, корчмарські. Представлені й емігрантські пісні, дуже характерні для фольклорної традиції лемків [1, с. 196].

Багатий і строкатий ліричний репертуар упорядник спробував згрупувати за статевим та регіональним принципом водночас, виділивши ліричні парубоцькі та чоловічі (лемківські), ліричні парубоцькі й чоловічі (інші), ліричні дівоцькі та жіночі (лемківські) та дівочі та жіночі пісні (інші). Хоч прокласти межу між «лемківськими» та «іншими» піснями, під якими слід розуміти загальновідомі на всьому просторі України, не завжди можливо, та Я. Бодак досить ретельно підійшов до цього поділу. Серед «інших» він умістив переважно відомі зразки української лірики здебільшого літературного походження, які ввійшли в побутування лемків ще на їхній Батьківщині під культурно-просвітніми впливами. Такі пісні, виконувані лемками, часто набували й їхнього регіонального колориту. Наприклад, один із кращих зразків любовної пісенної лірики «*В кінці греблі шумлять верби*», авторство якого приписують полтавчанці Марусі Чурай, в репертуарі від Анни Драґан зазвучав по-лемківськи:

1. В кінци греблі квитнут вербы, што я посадива,
Неє мого миленького, што-м вірно любива (2).
2. Неє мого миленького, поїхав за Десну,
Повідав він, же ся верне, лем на другу весну (2) (с. 240).

Також упорядник виокремив і жартівливі пісні (лемківські, інші), хоча, зауважимо, що жартівливий струмінь більшою чи меншою мірою притаманний майже для всіх жанрово-тематичних груп пісенності лемків. Розуміючи умовність свого групування, упорядник подбав про те, щоб читач без надмірного труду міг знайти цікавий для нього твір за допомогою низки показників (за послідовним порядком, за алфавітом, за наспівом, за пісенною формою, ритмічною структурою — С. 288—304).

Та повернемося до постаті дивовижно обдарованої лемкині Анни Драґан. Судячи з її фольклорної спадщини, можемо стверджувати, що ця співачка упродовж життя, передусім за молоду, цікавилася й брала участь у більшості традиційних звичаїв рідного села, бездоганно запам'ятовувала й відповідально ставилась до записів від неї пісень, усвідомлюючи важ-

ливість цієї справи. Це, безперечно, дуже творча особистість, яка й сама докладалась до сучасного життя фольклорної традиції. Її авторські пісні про тугу за Лемківщиною, про свою трагічну долю, як і всіх депортованих лемків, вирваних із рідної землі та розпорошених по світах, вражають читача до глибини душі своїм народнопісенним струменем (с. 279—281):

Горы и долины мы свої лишыли,
Нашы співаночки гвасні зме забыли.
Юж сой не співаме, братя, браташкове,
Так зме ся розышли, як в поли пташкове...
Як я сой помыслю про ту Лемковину,
То я сой запвачу и сто раз в годину (с. 280).

Такий фольклорний феномен як Анна Драґан зобов'язував автора-упорядника до уважнішого та проникливішого висвітлення життя співачки, її родоводу, світогляду, характеру, індивідуальних рис виконавської майстерності тощо. Скупа біографія у Додатку 1 (с. 360—363), на жаль, не заповнює цієї прогалини. Цікаво було б простежити також, як пісенний світ Анни Драґан змінився після переселення до Борислава.

Водночас автор сфокусував об'єктив своєї уваги на ширші ракурси лемківської культури. Вдало підібрані у книзі світлини з побуту лемків до депортації та з їхнього культурного життя в останні десятиліття засвідчують, що лемківська культура та ментальність не можуть і не повинні згаснути. Вони відроджуються, зокрема, в нових формах фестивалів, свят... Від себе додам, що чар лемківських пісень заворожує всіх українців. Зокрема, лемківські пісні («Кеть ми прийшла карта», «Верше, мій верше», «Яньчік», «Под облачком», «Пиємо, пиємо» та багато інших) зберігають популярність серед студентської молоді Львова вже упродовж кількох поколінь. А трагічна доля лемків не байдужа молодому поколінню, яке співає:

Там, на Лемківщині, наші місця святі,
Там, на Лемківщині, ще стоять наші хати.
Як ти, Лемківщино, живеш без нас на самоті?
Чи не зогнили, не поржавіли хрести
На могилах дідів? [2, с. 89].

Книга Ярослава Бодака «Лемківщино моя мила... Пісні Анни Драґан з Галицької Лемківщини» є невмирущою духовною пам'яткою про лемків та Лемківщину. У посвяті автор, перефразовуючи Великого Кобзаря, зазначив: «*І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм — лемкам*». А сама співачка Анна Драґан значення цього книжкового задуму висловила у співанці: «*Най будут щасливы, же ся за то взяли, Най внукы почуют, як бабці співали*» (с. 281). Тож, сподіваємось, що ця вагома праця буде широко знана та гідно поцінована і лемками, і всім українським світом.

1. *Кирчів Р.* Фольклорна традиція лемків / Р.Ф. Кирчів // Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України : нариси й статті. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — С. 165—201.
2. Співаник Студентського братства / упоряд. Ю. Пирч, Н. Глушко, А. Нога, М. Калиняк. — Львів : ЛММГО Студентське братство ЛНУ ім. І. Франка, 2009. — 272 с.



Роман КИРЧІВ

НЕБУДЕННА ПРАЦЯ

Жеплинський Б.М., Ковальчук Д.Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник. — Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. — 316 с.

Ця об'ємна книга — підсумок понад півстолітнього збирання Богданом Жеплинським матеріалу до історії українського кобзарства, записування біографій кобзарів, бандуристів, лірників та інших відомостей, пов'язаних з їхньою виконавською діяльністю і творчістю. Тісна поєднаність цієї роботи з навчанням гри на бандурі, участю в ансамблях бандуристів ще з студентського часу у Львівському політехнічному інституті (1946—1950), з досвідом власного практичного виконавства й іншими видами діяльності в сфері бандурного мистецтва в подальші десятиліття і до сьогодні включно збагатили зібраний матеріал додатковими важливими смислами.

А треба додати, що були це непрості і нелегкі десятиліття. Б. Жеплинський зазнав типової долі українського інтелігента-патріота свого часу. У 1950 р. зі студентської лавки був схоплений совєтськими репресивними органами і разом з братом — також студентом — засланий на каторжні роботи в Сибір. І тут також проявив типову вдачу українського інтелігента: намагання не тільки зберегти в нелюдських умовах у собі людину, а й відповідним чином впливати на своє середовище, на культивування духовності там, де тоталітарним насильством насаджувалася бездуховність. Разом з братом Романом Б. Жеплинський створює із засланців капелу бандуристів, яка грає на виготовлених її учасниками інструментах.

У 1956 р. зміг закінчити Томський політехнічний інститут, працював на хімічних заводах у м. Пермі (Росія), а з поверненням в Україну — в Новому Роздолі, старшим науковим співробітником у Львівському відділенні Інституту економіки АН УРСР та у Всесоюзному інституті сірчаної промисловості у Львові. Має опубліковані науково-дослідні праці, авторські свідоцтва і винаходи в галузі хімічної технології, виробництва сірки.

Водночас не припиняється багатогранна діяльність Б. Жеплинського на полі його захоплення кобзарським і бандурним мистецтвом: виступає як соліст-бандурист, організатор, учасник і керівник ансамблів та капел бандуристів, пропагандист і учитель гри на бандурі в школах, технікумах, вузах. Він — учасник багатьох кобзарських з'їздів, наукових конференцій з кобзарської проблематики, заслужений працівник культури України, відмінник народної освіти, член НТШ, лауреат Фонду духовного відродження ім. Митрополита Андрея Шептицького, з 1994 р. — голова Львівського відділення Всеукраїнської (тепер Національної) спілки кобзарів України.

Наводжу далеко неповно ці біографічні відомості головно задля того, щоб зазначити, як глибоко заангажований Б. Жеплинський упродовж усього свого життя і діяльності у предметній сфері названої на початку цього відгуку книги. А ще присутні в передісторії останньої численні його статті про кобзарів і кобзарство в українській і зарубіжній пресі, книжкові публікації «Коротка історія кобзарства в Україні» (Львів: Видавництво «Край», 2000. — 196 с.), «Кобзарськими стежками» (Львів: Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника, 2002. — 278 с.).

Отож, ще раз наголошую, «Енциклопедичний довідник» про українських кобзарів, бандуристів, лірників — не компілятивне аматорське творіння, а продукт багатолітньої цілеспрямованої компетентної праці, збагаченої великим практичним досвідом фахової творчої діяльності.

На стадії компонування тексту «Енциклопедичного довідника» і підготовки його до друку Б. Жеплинський залучив до цієї праці свою дочку Дарію Ковальчук (Жеплинську) — також з дитячих років занурену в народно-музичну стихію. За фахом інженер, хімік-технолог, науковець, педагог, магістр релігійних наук, вона відома і як організаторка та учасниця музичних ансамблів (грає на бандурі і цимбалах).

Корпусом гасел довідника охоплено головно персоналії кобзарів, бандуристів, лірників — від давнини до сучасності. Відомості про давніх народних музикантів почерпнуті з писемних джерел, про новіших і новочасних — крім літератури, великою мірою використано живий досвід особистого знання авторами багатьох сучасних їм митців, спілкування з ними і спостережень про особливості їхнього виконавства. Це збагачує наратив статей довідника багатьма цікавими пізнавальними моментами.

Зміст і структуру статей автори намагаються достосувати до сучасних енциклопедичних стандартів. Крім біографічних даних, наводять відомості про характерні риси творчої особистості, подаються світлини і портрети кобзарів, бандуристів і лірників.

Переважну більшість тексту книги складають статті, довідки про кобзарів, бандуристів, лірників, виконавців-одинаків та учасників і керівників капел, ансамблів минулого і теперішнього століть. З цього погляду вона представляє важливий і цікавий матеріал про новочасні трансформації кобзарської і бандурної традиції та її вираз у різних професійних і напівпрофесійних формах.

Властиво, особливо велика і важлива цінність цієї праці, що вона добре зафіксувала новочасний стан українського кобзарства, яке зі своєї народної іпостасі, що найкраще збереглася на Лівобережній Україні, потужно розрослося і поширилося по всіх теренах України, а також за її межами. Зокрема, стало у XX ст. справжнім культурним здобутком на західноукраїнських землях. Тут уже виникли цілі династії континуаторів цього мистецтва. Прикладом можуть стати три покоління родини Жеплинських, бандуристська родина Михайла Барана і його двох синів Ореста й Тараса, бандуристське тріо сестер Байко...

Фактологічний та інтерпретаційний зміст книги містить велику унікальну інформацію і дає багату поживу для розмислів. Поневолювачі всіх часів переслідували, забороняли високопатріотичне мистецтво кобзарів, а більшовицькі сатрапи й фізично знищували його носіїв. Проте воно не тільки виживало, але розвивалося, множилося, протидіяло, було і залишається потужним чинником утвердження національної свідомості і показником незнищенності української духовності, є джерелом високої естетичної насолоди.

Самобутнє мистецтво українських кобзарів, бандуристів і лірників здавна здобуло визнання і захоплення багатьох чужинців. Носіїв цього мистецтва називали «рапсодами», «Гомерами нового часу». Сьогодні ми є свідками того, як це мистецтво тріумфально крокує по планеті і здобуває собі все нові серця. Воно вже — не лише набуток української національної культури, але й дієва складова світової цивілізації.

Розкрити і показати мистецький гуманістичний і цивілізаційний феномен українського кобзарства — одне з першорядних завдань науки. «Енциклопедичний довідник» Богдана Жеплинського і Дарії Ковальчук — продуктивний внесок у це Діло і добра основа для подальшого розгортання студій над цим предметом та підготовки присвяченої йому фундаментальної академічної енциклопедії.